

**Instituto de Altos Estudios Sociales  
Universidad Nacional de San Martín**

**Doctorado en Historia**

Tesis para obtener el título de  
Doctora en Historia

**LA FIGURA DEL RESTO EN EL ARTE ARGENTINO POSDICTADURA.  
UN ARCHIVO POSIBLE**

Tesista: Natalia Taccetta

Directora: Dra. Andrea Giunta

Co-Director: Dr. Marcelo Raffin

**Abril, 2018**

## Índice

<b>Introducción. Palabras de archivo</b>	3
El resto del relato	6
Restos de tiempo	9
Algunas referencias metodológicas para el archivo	14
<b>Capítulo 1. Archivos y restos: la arqueología como método</b>	24
Arqueología se dice de muchas maneras	26
Arqueología e imagen	34
El archivo como objeto y práctica	41
Figuras de la historia	44
(Des)andando el archivo	52
<b>Capítulo 2. Males e impulsos de archivo</b>	59
Males de archivo	63
De las cenizas	68
Arte y archivo	73
Sobre las virtualidades del archivo	77
Archivo virtual: una sala posible	87
Sala virtual posdictadura	93
<b>Capítulo 3. Arqueologías desafiantes. Aby Warburg y Walter Benjamin: las historias de imágenes</b>	107
La epistemología del atlas	108
Del atlas al pasaje o del pasaje como atlas	115
¿Archivo o colección?	119
Imágenes del pensamiento (histórico)	126
Frente al archivo	131
Espectrografías a contrapelo	135
Poner el cuerpo, los cuerpos	141
Mostrar la ausencia	145
Arqueologías desafiantes	152
<b>Capítulo 4. Afectos de archivos. Duelo y restos melancólicos</b>	154
De resistencias y apariciones	155
Estéticas del duelo o cómo (no) enterrar desaparecidos	164
Anacronía y desgarro	173
Archivos y afectos: cuando los muertos reclaman justicia	179
Del efecto al afecto o al revés	183
Melancolías de archivo	196
<b>Capítulo 5. Imágenes desclasificadas: la aparición de la desaparición</b>	203
De memorias, serialidad y espacio público	214
<i>Horror opsis</i>	219
Archivos policiales: acerca de un arte forense	222
<i>Pathos</i> y calavera	227
Archivo de la crisis	229
El caso del Grupo de Arte Callejero (GAC)	233
El problema de la memoria	235
Archivos intolerables	243
Intolerable memoria	247
<b>Conclusiones. Archivología de restos</b>	251
De la archivología	252
De la polis al archivo personal	256
Archivos de sentimientos	258
Escombros y archivos	262
<b>Archivo de imágenes</b>	265
<b>Bibliografía</b>	269

## INTRODUCCIÓN

### Palabras de archivo

Hay países o lugares sin cronología ni localización física, universos completos que no se corresponden con ningún espacio, pero que tienen un tiempo determinado. Son las utopías que habitan en toda sociedad. Pero están también esos espacios “absolutamente distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos” (Foucault, 2010: 20). Así conceptualiza Michel Foucault los contraespacios o heterotopías, donde quedan alojados los niños y su imaginación infinita tanto como los locos y los marginados. Cuando describe lo que sueña como una heterotopología, es decir, una ciencia de las heterotopías, les atribuye el hecho de estar vinculadas a recortes singulares del tiempo, “parientes” (26) como son de las heterocronías. Se refiere en particular a los museos y bibliotecas como heterotopías de la temporalidad porque lo acumulan sin fin, deteniéndolo, dejándolo depositarse al infinito en un espacio. Estas enormes máquinas de acumular tiempo tienen el objetivo siguiente:

Constituir el archivo general de una cultura, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos, la idea de constituir un espacio de todos los tiempos, como si ese espacio a su vez pudiera estar definitivamente fuera del tiempo, esa es una idea totalmente moderna: el museo y la biblioteca son heterotopías propias de nuestra cultura (Foucault, 2010: 26).

De algún modo, las páginas que siguen se inscriben en estas premisas, pues se centrarán en la relación entre el resto y el archivo intentando pensar una colección de fragmentos, huellas y registros de un tipo particular, restos artísticos de la última posdictadura en Argentina. El archivo es la figura de la acumulación ordenada, la figuración de la localización precisa, de la representación de un fragmento de mundo histórico. El resto, por su parte, está transido por el aparecer fragmentario, el rastro que permanece, que pugna por algún tipo de existencia a pesar –y precisamente por- su incompletitud. Entre ambos, intentamos plantear una indagación epistémica –y con ello una preocupación por la inteligibilidad y la conceptualización- sobre el archivo y el modo en que constituye un tipo específico de acercamiento al pasado reciente.

A la luz de estas consideraciones, perseguimos dos objetivos principales: en primer lugar, configurar un archivo de producciones artísticas de la posdictadura en torno a la

figura del “resto”, a fin de problematizar cómo se emplaza en el arte el cuerpo (y los cuerpos) después de la experiencia societaria del terrorismo de Estado, los secuestros, la tortura y la desaparición que caracterizaron dramáticamente a la última dictadura cívico-militar (1976-1983); en segundo lugar, analizar la productividad de la noción misma de “archivo”, articulador esencial de las prácticas poético-políticas e historiográficas contemporáneas y desafío en sí mismo para la disciplina historia del arte.

Intentando problematizar obras de arte que permitan abordar la figura del “resto”, se conformará una suerte de “archivo virtual”, siguiendo el rastro –y en consonancia con algunos de sus reclamos- de lo que la historiadora del arte Griselda Pollock denomina “museo virtual”. En un libro reciente, *Encuentros en el museo feminista virtual* (2010), indaga sobre el modo en que las mujeres se comprometen con las herencias del arte occidental en relación con la propia elaboración de su condición femenina. Con este objetivo, en los últimos años lleva a cabo una tarea particular, faro definitivo del trabajo que realizamos aquí: una suerte de reescritura de la historia del arte. En el caso de la autora inglesa, el objetivo consiste en “relocalizar” a las mujeres artistas y espectadoras en una disciplina profundamente virilizada con el fin de pensar la función del arte después del genocidio y el horror inscripto en los cuerpos. En el caso del presente desarrollo, lo haremos con el objetivo de indagar sobre la conformación de un relato posdictadura que no se ciña a cronologías y teleologías –de acuerdo a las nociones convencionales con las que se piensan estas categorías-, un archivo para explorar un quiebre diacrónico y sincrónico en la representación del arte argentino posdictadura (AAP) guiado por la warburgiana “ley del buen vecino”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Como es sabido, el historiador del arte Aby Warburg dedicó su vida a la constitución de su biblioteca, que ordenaba escapando a los criterios alfabéticos convencionales, pues prefería seguir intereses y sistemas de pensamiento hasta en efecto pensar un criterio que denominó la “ley del buen vecino”, es decir, una lógica de ordenamiento en la que son los libros los que de algún modo indican su ubicación en los anaqueles y trazan sus propios recorridos. Intentando cierta fidelidad al maestro, fueron E. Panofsky junto a F. Saxl, G. Bing y W. Wind (E. Gombrich ingresó en el Instituto después de la muerte de Warburg) quienes tuvieron a su cargo el archivo Warburg después de su muerte y se propusieron asegurar la continuidad del Instituto y algunos de sus criterios. Warburg estaba convencido de que no se puede hacer una verdadera historia de las imágenes siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, cronológica, por la simple razón de que una sola imagen, al igual que el gesto, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos. De manera que, para historizar las imágenes, habría que crear un archivo que no pueda organizarse como un puro y simple relato. Recordemos que estas premisas desafiaban en sus propios fundamentos a la disciplina legitimada desde hacía décadas. A partir de lo que llama “ampliación metodológica”, Warburg vuelve evidente la necesidad de una desterritorialización disciplinar en la historia del arte. Esto exige atender a la psicología de la expresión humana ampliando la perspectiva sobre el estudio de las figuras haciendo una apuesta por el anacronismo, como podría decirse con Georges Didi-Huberman. Esto es, un análisis iconológico que perciba las fronteras tradicionales entre la Antigüedad, el Medioevo y la Modernidad para ponerlas en crisis y aprovechar los resultados de este cuestionamiento. Didi-Huberman (2007) trabajó incansablemente sobre este desafío epistémico que Warburg propone a la historia del arte hegemónica (de Vasari a Winckelmann). En este sentido, señala que Warburg propone un modelo fantasmal de historia que se opone al modelo ideal que

Las figuras del archivo y sus motivos iconográficos marcan el ritmo, escanden los documentos, le dan musicalidad a la representación de un museo virtual *à la Pollock*. Entre ellos, suele haber supervivencias que hasta en su mismo instante de enunciación se vuelven anacrónicas, desestabilizando la linealidad convencional. La obra de arte no es así un retrato tranquilizador; por el contrario, se inscribe en una época para cuestionarla si el dispositivo que la convoca se lo permite. Es buscando también esta estrategia de lectura que en *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1995) Jacques Derrida insta a renovar el concepto de archivo de modo tal que dé cuenta de su carácter construido y disputable siempre en presente, de ser testimonio de “algo” difuso, a desentrañar, en un movimiento cuyo tiempo es estratificado. Una noción de archivo que haga evidente que se trata del lugar donde recalán los documentos que transitan desde lo público a lo privado y, ocasionalmente, de nuevo a lo público.

Georges Didi-Huberman (2006) parte de la productividad de estos desplazamientos para asumir como premisa de construcción de la historia que su escritura se configura en torno a los intersticios y las conexiones lábiles como los movimientos culturales que definen –como principio ético– el derrotero de la figura del “dominado” o “el vencido”. Entre el exceso y la falta, el archivo somete al historiador al riesgo de ordenar fragmentos de supervivencias de distintos tiempos y espacios a través de la imaginación y el montaje. Solo un movimiento pendular lo caracteriza y le permite conocer escorzos. Ni *arché* ni totalidad, así el archivo arde, diría Georges Didi-Huberman.

En términos generales, el archivo es, entonces, “un depósito de escritos, un conjunto de testimonios, un registro de huellas, imágenes o sonidos” (De Mussy y Valderrama, 2010: 47). Implica almacenamiento y desciframiento, un esfuerzo de intelección y el establecimiento de alguna verdad inmanente. Por eso archivo y reescritura forman un par inescindible: el archivo conlleva una práctica de comprensión y un esfuerzo de legibilidad sobre el pasado, por eso la reescritura está cargada de un impulso de justicia. Entre la constitución de un archivo y la reflexión sobre sus “leyes” es que se organiza este trabajo.

Sin dejar de tener en cuenta que la noción de “archivo” involucra en el pensamiento actual una tradición que abrevia en la filosofía de Michel Foucault de fines de los años 1960

---

atiende más a los límites entre las épocas que a los puentes de conexión entre ellas. El modelo warburgiano se centra en las supervivencias de las formas que reaparecen, precisamente, dando cuenta de una suerte de inconsciente de la historia. Con esta operación, el historiador perturba las fuentes de la disciplina haciendo aparecer el anacronismo como principio metodológico y fundamento histórico, es decir, el historiador ya no habrá de pararse frente a la imagen en la forma del “artista en su tiempo” sino, como explicita Didi-Huberman en *Ante el tiempo* (2006), más bien en la forma del “artista contra su tiempo” rastreando las apariciones intempestivas que irrumpen en la tranquilidad de la historia para deconstruirla y desfundamentarla.

(especialmente en *Arqueología del saber* de 1969) y de Jacques Derrida (en torno a su obra *Mal de archivo* de 1995) a las que se hará ineludiblemente referencia, este trabajo recoge también reelaboraciones recientes de la noción como un desafío a las teleologías en la historia del arte y una problematización de la idea misma de canon.

Las reflexiones hechas hasta aquí podrían plantearse en torno al documento de archivo en general. Pero la imagen y, en particular, las obras de arte suponen, además, un problema de legibilidad diferente. La imagen no estabiliza su sentido ni sus usos: no se reduce a un significado ni ocupa un lugar en el espacio sin proyectarse sobre el tiempo. Incorpora otra dimensión en la que se distribuyen las relaciones de coexistencia. Las fuentes del archivo de Pollock conforman un artefacto –el museo virtual– que se propone compensar las ausencias de las historias convencionales o bien la aparición de motivos iconográficos que puedan ser rectoras de nuevas colecciones, de nuevos “restos”. En este sentido, así como Pollock se comporta como archivista insolente que, por un lado, clasifica, selecciona y conserva para describir y, por el otro, vuelve disponible y desacraliza para quitar el peso de la signatura canónica, nos proponemos aquí profanar teleologías convencionales para configurar un dispositivo teórico-visual que capture la imagen de arte como resto.

### **El resto del relato**

La noción de “resto” tiene un afluente fundamental en el pensamiento contemporáneo con Giorgio Agamben. En *Lo que queda de Auschwitz* (1995), este filósofo italiano se pregunta por el “resto” de la barbarie nazi intentando responder al *dictum* de Theodor Adorno sobre la prescripción de la poesía después del horror y a cómo la razón puede dar cuenta de lo que ocurrió durante la Segunda Guerra mundial. La tentación de extrapolar estos interrogantes al ámbito argentino y latinoamericano es en general muy grande y, naturalmente, funcionan de modo muy problemático muchas de las categorías en la medida en que el aparato jurídico del nazismo no tenía las características de clandestinidad que tienen, por mencionar solo un aspecto, gran parte de los dispositivos puestos en funcionamiento por la última dictadura en Argentina. Sin embargo, la pregunta por el “resto”, por eso “que queda”, es una aguda entrada en la cuestión de la posibilidad de decir y transmitir eso que “ya no queda” más que en los relatos, los registros historiográficos, las obras de arte, los archivos y las marcas del cuerpo.

Agamben no se acerca al acontecimiento del exterminio como un historiador para examinar las determinaciones contextuales que hicieron posible el exterminio, sino que su mayor preocupación es eminentemente metafísica y le interesa “el resto” de lo humano en la máquina inhumana creada por el régimen nazi y la producción concreta de subjetividad en el espacio biopolítico del *campo*. En este sentido y siguiendo un cuestionamiento que extiende a otros ámbitos, analiza la figura del musulmán –así se llamaba al deportado que había abandonado toda voluntad y señalaba un límite entre lo humano y lo que ya casi no lo era- como el paradigma del *Lager*, en tanto producción de subjetividad propia de esos condicionamientos, y la del testimonio, como resto de la experiencia de devastación. Se trata de la signatura emblemática en la que subjetividad y acontecimiento traban indisoluble relación y “lo que queda”, precisamente, hace referencia a la imposibilidad de testimoniar del resto. Por eso, la experiencia del horror es un acontecimiento radical cuya negación se refuta en cada testimonio.<sup>2</sup>

Es así como Agamben explora una ética del testimonio recogiendo diversos relatos en los que el musulmán aparece como aquel que ha abandonado toda esperanza (Améry), como “muerto vivo” (Carpi), como “ser idiotizado y sin voluntad” (Ryn y Klodzinski) (Agamben, 2005: 41-42).<sup>3</sup> Asimismo, Agamben sigue la definición de Primo Levi para quien el musulmán es “el que ha visto a la Gorgona”, pues “la Gorgona no nombra en ese caso algo que está en el *campo* o acontece en él [...] Designa más bien la imposibilidad de ver de quien está en el *campo*, de quien en el *campo* ‘ha tocado fondo’ y se ha convertido en no-hombre” (2005: 55). Esta forma de subjetividad que produce el *campo* no tiene la capacidad de ver algo en particular, sino de ver la imposibilidad de ver. Es a la luz de esta negatividad constitutiva que parece difícil comprender la actividad de testimoniar, pues esta no-humana imposibilidad de ver (el musulmán que ocupa el lugar del hombre) que caracteriza al que ve a la Gorgona, interpela al hombre. “Esto y no otra cosa es el testimonio” (2005: 55), señala Agamben. El testimonio queda definido como aquel lugar que queda entre la interpelación de lo no-humano y el hombre que no puede sustraerse a ella, pues el musulmán (que es quien debería testimoniar) queda definido como límite entre

---

<sup>2</sup> Se ha trabajado extensamente sobre estos problemas en Taccetta, Natalia (2012), *Agamben y lo político*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

<sup>3</sup> Las referencias son las siguientes: Améry, J. (1987), *Un intellectuale a Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino; Carpi, A. (1993), *Diario di Gusen*, Einaudi, Torino; Ryn, Z. y Klodzinski, S. (1987), *And der Grenze Zwischenn Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des “Muselmanns” im Konzentrationslager*, en “Auschwitz-Hefte”, vol. 1. Weinheim e Basel.

la vida y la muerte, como umbral entre el hombre (el testigo) y el no-hombre (el musulmán); más aún, como umbral entre el silencio y la voz.

A partir de su lectura de Primo Levi, Agamben encuentra en el musulmán no sólo el umbral más allá del cual se deja de ser hombre, sino el lugar donde la humanidad, la moral, la decencia, se ponen a prueba. Por eso, funciona como una figura límite, como un límite de subjetividad producido *en y por* el *campo* a partir del cual la misma idea de límite ético parece perder todo sentido. Agamben subraya, precisamente, el hecho de que si el musulmán es el “lugar” en el cual la dignidad, el respeto y la solidaridad se hacen imposibles, no son éstos genuinos conceptos éticos “porque ninguna ética puede albergar la pretensión de dejar fuera de su ámbito una parte de lo humano, por desagradable, por difícil que sea su contemplación” (2005: 65). En esta ecuación, la necesidad de hablar que tiene el sobreviviente se vincula, precisamente, con la no obligatoriedad de la comunicación y, en efecto, se puede testimoniar porque el testimonio se da sobre aquello de lo que no se puede testimoniar. “Auschwitz es la refutación radical de todo principio de comunicación obligatoria”, señala Agamben y el musulmán resulta ser el fundamento de la refutación y es la refutación de toda refutación, pues se destruye en él todo vestigio de sujeto agente-hablante. No sólo porque señale un límite que separe o excluya lo humano, sino porque lo pone en cuestión. En este sentido, los *campos* conllevan la imposibilidad de toda ética de la dignidad, pues la nuda vida a la que el hombre queda expuesto es la única norma y lo que los sobrevivientes traen del *campo* no es su dignidad, sino que siga habiendo vida en la situación más degradada imaginable. El musulmán es, en este sentido, la formulación extrema de la dignidad, es “el guardián del umbral de una ética de una forma de vida que empiezan allí donde la dignidad acaba” (Agamben, 2005: 71) que obliga a pensar en la subjetividad como un resto, como resto del campo, un resto de vida.

Hombre y no-hombre convergen en el musulmán, quien, en su carácter de testigo integral –pues es para Primo Levi el verdadero testigo–, es la constatación de que “el hombre es el no-hombre” y que “verdaderamente humano es aquel cuya humanidad ha sido íntegramente destruida” (Agamben, 2005: 140-141). El testigo testimonia de lo humano por aquel cuya humanidad ha sido destruida; así, hombre y no-hombre no llegan nunca a una identidad tal en la que no sea posible destruir íntegramente lo humano. Siempre resta algo. “El testigo es ese resto” (2005: 141), sostiene Agamben al proponer también que es el testimonio en sí el resto que queda entre estas figuras de la subjetividad. El hombre se identifica con la figura del umbral, por el que transita lo humano y lo inhumano, la subjetivación y la desubjetivación, el inscribirse del viviente en el habla y el hacerse

viviente de la lengua. De alguna manera, también es la lengua como resto, como resto de vida, como articulación que queda entre el musulmán y el hombre. El musulmán encarna la figura de una aporía constitutiva de todo sujeto, que constituye ahora una categoría ontológica que señala la posibilidad del hombre de sobrevivir en un resto, esto es, en el testimonio como resto.

Así como Agamben se pregunta por el resto de Auschwitz podríamos preguntarnos por el resto de la dictadura, por los restos y huellas que poblaron el ámbito transicional, por aquellas que configuraron esquirlas de vida y corporalidad que quedaron “entre” la censura dictatorial y la acción poética posdictadura. Pensarlo en términos generales a partir de las imágenes complejiza este problema, más aún cuando constituyen huellas producidas por artistas muchas veces como testimonio de su propio tránsito por el horror.

El resto es lo que queda después de la destrucción, lo que permite seguir haciendo y pensando (como una forma del hacer político también) cuando ya casi no queda nada. Es lo que queda de una totalidad que se desmonta, de una forma que no podrá ya ser clausurada. Estos son los restos que se recogerán en un archivo poético-político que conforme un modo de narrar que el presente se compone inexorablemente de huellas. Siguiendo el principio warburgiano del buen vecino y contrario a las cronologías y teleologías, se trata de un archivo que hace que puedan aparecer los vínculos *a priori* no evidentes entre las obras pictóricas, las instalaciones fotográficas y las imágenes fílmicas. Gesto insolente que la práctica y la teoría actuales sostienen en torno a la figura del “archivo”.

## **Restos de tiempo**

La exploración del archivo como vertiente clave del arte contemporáneo implica una serie de dimensiones a tener en cuenta: en primer lugar, la necesidad de indagar sobre la productividad de la noción de archivo en la teoría contemporánea (que implica considerar al archivo tanto un repositorio de documentos del pasado como un espacio abierto de debate en el presente); en segundo lugar, dimensionar la potencia de la noción de archivo en torno al aquí denominado arte argentino posdictadura -a partir de una selección de obras de artes visuales, audiovisuales y performáticas- para problematizar el modo de dar cuenta de un período de la historia a través del arte; en tercer lugar, explorar la noción filosófica de “resto” para pensar las obras de arte, lo cual implica considerarlas

al menos metodológicamente como testimonios; finalmente, revisar el modo en que a partir del archivo configurado es posible pensar de modo renovado la temporalidad posdictadura.

El horizonte de la cuestión del archivo que señalaba Derrida con los “archivos del mal” del fin de milenio –que fueron disimulados, destruidos, prohibidos, tergiversados– exige una reevaluación en el ámbito artístico argentino contemporáneo, el cual se encargó profusamente de dar cuenta de la problemática relación entre las políticas del archivo y las representaciones históricas del pasado reciente. El AAP exploró incansablemente la dupla aparición/desaparición a través de diversos modos de representar el “resto” de los cuerpos tanto como las huellas de las ideas políticas y las intuiciones revolucionarias. Es así que esta investigación propone configurar un archivo que dé cuenta de estos problemas de la representación a través de un intento historiográfico que escapa a los modelos hegemónicos. A partir de las ideas de archivo y resto resulta posible elaborar nuevos sentidos históricos que desafíen la autoridad de la institucionalización y los convencionalismos de las cronologías proponiendo una nueva arqueología sobre la representación de la relación entre el presente y el pasado, asumiendo el anacronismo como un modo de conocimiento.

Este trabajo se propone seguir la estela de algunos autores fundamentales –Walter Benjamin, Aby Warburg y el mencionado Didi-Huberman, entre otros– que problematizaron las historiografías convencionales y que, de algún modo, habilitan el pensamiento sobre el archivo como una salida contra-hegemónica fundamental en la teoría y el arte. Se espera que con la configuración de este archivo de arte (audio)visual se pueda poner en evidencia la importancia de la desterritorialización de las disciplinas a la hora de comprender un entramado espacio-temporal como el de la última posdictadura. Los diversos estratos significantes que forman parte de este recorte asumen que los documentos seleccionados constituyen medios de conocimiento, lo que obliga a aceptar que la conformación del archivo instaura una solución epistemológica alejada de los acercamientos de la historiografía más convencional, habida cuenta de que la restitución de los documentos en el archivo implica en cierto sentido devolverles un lugar en el proceso histórico tanto como reconfigurar un relato sobre el pasado y el modo de representarlo.

Desde una perspectiva cercana al pensamiento de los autores mencionados, este trabajo asume a la imagen como lugar de investigación teórica y de acción política. A partir de la deconstrucción de la tríada obra/período/autor intenta configurar una arqueología inédita del documento, cuestionando de modo radical tanto la idea de continuidad como otras distinciones disciplinares, pues el archivo se conforma a partir de obras que provienen

de distintos campos del arte, especialmente del ámbito de la fotografía fija y la instalación hasta la experimentación cinematográfica pasando por la escultura y la pintura con la ayuda de alguna pieza literaria.

Autores como Hal Foster o Anna Maria Guasch proponen que el giro al archivo obliga a redefinir el concepto mismo de representación histórica y artística incorporando esta dimensión como cuestionamiento a las historiografías convencionales y las cronologías hegemónicas. Esta perspectiva complejiza las aproximaciones usuales al archivo dado que intenta pensarlo como un dispositivo capaz de desocultar las estructuras discursivas y de poder que lo constituyen y, en cierto sentido, afirmar la necesidad de configurar archivos alternativos a las “grandes verdades” establecidas por los discursos de la memoria.

Si bien el pensamiento contemporáneo ha estado insistentemente atento a la cuestión del archivo, es con la reevaluación del concepto en las últimas dos décadas que se abre una posibilidad innovadora para problematizar tanto la relación entre arte e historia como entre historia y temporalidad. Así como los desarrollos de Michel Foucault o Jacques Derrida establecieron los cimientos de una perspectiva que intentó cuestionar los modos de representar la historia y vincularse con ella, los debates más recientes inaugurados por pensadores de distintas disciplinas –Andrea Giunta, Cristián Gómez-Moya, Miguel Valderrama, Antoinette Burton, Hal Foster, Okwui Enwezor, Anna Maria Guasch, Ann Cvetkovich, entre otros- intentan trascender aquella primera aproximación y desplegar una perspectiva más radical. De este modo, la reivindicación del archivo en la configuración de representaciones históricas en el AAP implica la introducción en la discusión del análisis de los efectos específicos de la problemática, el cuestionamiento de los modos convencionales de plantear sentidos históricos y una revisión general de contra-prácticas discursivas en la historia y el arte.

Más allá de algunas fuentes principales, la profusa producción sobre el tema general del archivo en los últimos años cuenta con dos publicaciones colectivas insoslayables: por un lado, la edición del primer número de la revista digital *Errata. Revista de Artes Visuales* en 2010, dedicado enteramente a la relación entre arte y archivo en el contexto latinoamericano bajo la dirección de Carmen María Jaramillo y con artículos de Andrea Giunta y Suely Rolnik, entre otros; por el otro, la publicación de un número especial de *E-Misférica* del 2012, dirigido por Marianne Hirsch y Diana Taylor y llamado “Sujetos de/al archivo” en el que participan investigadores de diversas procedencias y donde se abordan algunos de los ejes fundamentales sobre la visión contemporánea del archivo.

La tesis se organiza alrededor de 5 capítulos. En el primero, se desarrollarán los conceptos centrales del trabajo y se presentará el problema del archivo en torno a la historia del arte. En este sentido, se parte de la definición de Michel Foucault de fines de los años 1960 cuando publica *Arqueología del saber* sigue resonando de modo fundamental al vincular el archivo con “la ley de lo que puede ser dicho” (Foucault, 1990) para pensar el archivo como regulación del aparecer de las obras de arte –en tanto terreno de las reglas de enunciación que habilitan el decir- para evaluar las consecuencias de pensar la tarea del historiador como arqueólogo. Se espera que constituya un capítulo metodológico a partir del cual se plantearán los capítulos restantes con análisis de obras.

El segundo capítulo asume el carácter pregnante de la noción de “archivo” en las prácticas artísticas e historiográficas contemporáneas y su aparición como uno de sus rasgos más sobresalientes (Giunta, 2010). El “*mal d’archive*” (Derrida, 1997) o el “*archival impulse*” (Foster, 2004) inauguran poéticas que problematizan las historias hegemónicas o convencionales y adquieren incluso un carácter contra-discursivo. Se desarrollarán aquí las ideas de Pollock en torno a un “museo virtual” a fin de que funcionen como premisas inspiradoras del que aquí intentamos producir.

El tercer capítulo pretende explorar las arqueologías principales del siglo XX para reflexionar sobre el modo en que el archivo aborda inexorablemente el problema de la co-presencia de temporalidades heterogéneas. Las “máquinas” desarrolladas por Walter Benjamin –que se caracteriza por ser una suerte de montaje literario- o la de Aby Warburg –a la que es posible identificar con el montaje visual-, por un lado; y la de los archivos fotográficos de August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch, por el otro, constituyen antecedentes centrales del trabajo que aquí se realiza, a los proponemos explorar a fin de profundizar sobre el modo en que las obras de arte producen arqueologías alternativas a las presentaciones tradicionales de la historia.

El abordaje de la co-presencia de temporalidades heterogéneas encuentra una suerte de prehistoria en la producción filosófica de Walter Benjamin en los años 1930 acerca de la figura de la colección (que despoja de los contextos y función originales) y su desafío a la historiografía hegemónica con la intención de “leer lo que nunca fue escrito” (Benjamin, 1987; 202). Por su parte, promediando los años 1920, Aby Warburg cuestionó la historiografía del arte que cristalizaba frente a sus ojos desafiando categorías tradicionales (período, tendencia, estilo, contexto, obra, autor, entre otras) en la configuración de su particular atlas donde problematizó la relación pasado/presente en la conformación de una historia “espacial” de acontecimientos y discontinuidades. Así, con *Mnemosyne*, plantea a

la estética, la filosofía de la historia y la historia del arte un problema epistemológico de gran actualidad: la cuestión de cómo se configura un archivo sobre el pasado y cómo se devuelve a los documentos un lugar en el proceso histórico. Como *Mnemosyne* es un atlas de imágenes, la cuestión del documento se replica en el complejo ámbito de la visualidad y las relaciones y regímenes de visibilidad. Allí, la imagen nunca está sola ni resulta ejemplar, sino que es índice de una intensidad visual que inaugura un problema que tendrá todo el siglo XX: ¿cómo abordar la imagen en tanto lugar propio (legitimado) de la investigación histórica? El archivo warburgiano se vuelve un campo problemático donde la definición arqueológica de Foucault parece reactualizarse e inaugura no sólo una forma posible de hacer historia, sino un campo metodológico que cuestiona de modo radical la idea de continuidad, donde el archivo es un terreno de experimentación y donde la creación funciona como una operación epistemológica y un acto fundador (Hagelstein, 2009).

El cuarto capítulo recupera la perspectiva de Georges Didi-Huberman y sus desarrollos en torno a la “soberanía del anacronismo” para explorar documentos artísticos con herramientas que no “concuerdan” con su momento de producción reubicándolos en una temporalidad que no rehúye de nuevas asociaciones (Didi-Huberman, 2001; 2002; 2006; 2007; 2009). En este contexto, especialistas como Simone Osthoff aseguran que se asiste a un “cambio ontológico” en la noción de archivo, pues se estaría pasando del archivo como un “repositorio de documentos” al archivo “como una dinámica y una herramienta de producción generativa” (Osthoff, 2009).

En las últimas dos décadas, los artistas incurren en la permanente contaminación entre obra de arte y documentación, que obliga a repensar la relación entre teoría, arte e historia como dimensiones dinámicas con fronteras cada vez más difusas (Steedman, 2002). La recontextualización convierte a los “documentos” de los archivos en huellas “indexicales” de una relación con el pasado cuyo “efecto de archivo” se define por el desplazamiento de la autoridad desde las cronologías y los criterios tradicionales a los más performativos de la experiencia y la emoción (Cvetkovich, 2003; Groys, 2013). Esto conlleva pensar cierta dilución de la relación pasado/presente y asumir una temporalidad relativa cuya recepción está cargada de un “afecto de archivo”, una intensidad nueva que parte de la disparidad, la diferencia, la distancia, la contingencia y las emociones (Baron, 2014). Este enfoque permite problematizar el estatuto mismo del archivo y las características de su constitución a partir de la asincronía y la dislocación en la relación con el pasado, ya no sólo a partir de la pretensión de conocimiento, sino de una lógica vinculada a afectos (Dinshaw, 1999; 2012) como la melancolía.

Finalmente, el quinto capítulo aborda un problema específico que atañe de modo particular a la cuestión del archivo en Latinoamérica: el problema de la desclasificación, que exige reparar en las temáticas específicas de la legibilidad y la democratización (Giunta, 2010). Estos ejes proponen múltiples entrecruzamientos, entre los cuales intentaremos detenernos en la específica cuestión de su conservación o accesibilidad, analizada y cuestionada en el marco de las discusiones sobre el derecho a la memoria, la verdad, la justicia y la reparación de víctimas de los gobiernos autoritarios del Cono Sur (da Silva Catela, 2002).

### **Algunas referencias metodológicas para el archivo**

Intentando pensar el archivo como modo de representación y el anacronismo como método historiográfico y forma de conocimiento, los capítulos de este trabajo toman como principio metodológico la noción de “arqueología” a partir de la cual Agamben busca qué hay por “debajo” de los textos a partir de ciertas especificidades. Agamben explora fuentes de distintas disciplinas y construye una idea de filosofía que parece no abarcar un terreno específico. Aparece en todos los dominios del hacer y el pensar, e implica rastrear múltiples espacios del pensamiento, la historia y el arte, a fin de desestabilizar las narrativas hegemónicas e intervenir sobre los modos de control y representación políticos y sociales del presente. A partir de esa búsqueda, los relatos dominantes y su funcionamiento podrían volverse inoperantes o verse desactivados.

La idea de “arqueología filosófica” del filósofo Immanuel Kant permite a Agamben explorar la posibilidad de una “historia filosófica de la filosofía”. En tanto historia, no se interroga sobre su propio origen, pues es *a priori* y su objeto coincide con el fin de la humanidad, es decir, en palabras de Agamben, con el “desarrollo y con el ejercicio de la razón”. Por eso, “la *arché* que busca nunca puede identificarse con un dato cronológico, nunca puede ser ‘arcaica’” (Agamben, 2009: 114). Así es como la arqueología resulta, desde esta perspectiva, una ciencia de las ruinas, una “ruinología”, pues las *archaí* son aquello que podría haberse dado o debería haberse dado o podría darse eventualmente, pero existen sólo como ruinas. Se dan como *Urbilder*, es decir, como arquetipos o imágenes originales. Subyace en esta conceptualización una consideración de la práctica historiadora como aquella en la que la heterogeneidad es constitutiva al igual que una distancia entre la *arché* que estudia y el origen real.

Basándose en *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971) de Michel Foucault, Agamben define su estrategia: “hacer jugar la genealogía, cuyo modelo Foucault rastrea en Nietzsche, contra toda búsqueda de un origen” (2009: 115). Implica, entonces, no la búsqueda de un inicio, sino un detenerse en las meticulosidades y los accidentes. Al igual que Foucault, Agamben usa la historia para conjurar la quimera del origen definiendo la operación genealógica como “evocación” y “eliminación” del origen y el sujeto, pues “se trata siempre de remontarse a algo así como al momento en el cual los saberes, los discursos, los ámbitos de objetos, se han constituido” (Agamben, 2009: 117) en el no-lugar del origen.

Para Agamben, entonces, la arqueología debe enfrentar la heterogeneidad constitutiva implicada en su propia indagación en la forma de una crítica de la tradición y las fuentes y no se vincula con la antigüedad del pasado, sino con la forma en la que el pasado es constituido como tradición. La metodología resulta ser una “destrucción de la tradición” para posibilitar ese viaje al pasado a partir de un nuevo acceso a las fuentes. Si la “canonización” es el dispositivo por medio del cual la tradición bloquea el acceso a las fuentes estableciendo como canon un determinado grupo de textos, la investigación anacrónica debe medirse con el problema de la crítica de la tradición y el canon para acceder a las fuentes de un modo realmente nuevo.

A la luz de estas consideraciones, Agamben arriesga una definición provisoria de “arqueología” como “práctica que, en toda indagación histórica, trata no con el origen, sino con la emergencia del fenómeno y debe por eso enfrentarse de nuevo con las fuentes y la tradición” (Agamben, 2009: 124). Para enfrentarse a la tradición, tiene que deconstruir los paradigmas, técnicas y prácticas a través de las cuales se regulan las formas de la transmisión y el acceso a las fuentes. Debe desarticular, por tanto, el sujeto cognoscente que se acerca a ellas. Así, la consideración de la emergencia es objetiva y subjetiva y se sitúa en un “umbral de indecibilidad” entre el objeto y el sujeto, porque la operación –de “solicitud”– es siempre un cuestionamiento sobre el origen. Esta arqueología es contemporánea del presente y permanece inmanente y “el arqueólogo que sigue tal *a priori* retrocede, por así decirlo, hacia el presente” (Agamben, 2009: 132).

La historia crítica –la historia que critica– vuelve sobre los eventos con la intención de descubrir aquello que la historia ha reprimido. Se encuentra esta operación en el pensamiento de Walter Benjamin, cuya filosofía permite pensar un ángel de la historia que avanza hacia el futuro *à reculons*. El acceso a lo no-vivido es posible en la regresión

arqueológica a través de la evocación del fantasma para trabajarlo y desarmarlo hasta hacerle perder su carácter de originario.

Si en la arqueología filosófica está en cuestión una emergencia, la tarea es acceder a ella para remontarse hasta el punto en el que ha sido velada por la tradición. La emergencia –la *arché* de la arqueología en términos de Agamben- es lo que advendrá, lo que llegará a ser accesible y presente, “sólo cuando la indagación arqueológica haya cumplido su operación” (2009: 145). Tiene la forma de un pasado en el futuro, la forma de un *futuro anterior*, pues es un pasado que *habrá sido*. La arqueología explora, sin los velos tradicionales, este presente por primera vez. Es, en definitiva, la forma que tiene el acceso al presente. Agamben define su metodología de la siguiente manera:

Mi método es arqueológico y paradigmático en un sentido cercano al que utilizaba Foucault, pero no completamente coincidente con él. Se trata, ante las dicotomías que estructuran nuestra cultura, de salirse más allá de las escisiones que las han producido, pero no para reencontrar un estado cronológicamente originario, sino, por el contrario, para poder comprender la situación en la cual nos encontramos. La arqueología es, en este sentido, la única vía de acceso al presente” (Agamben, 2004: 12).

En consonancia con la propuesta agambeniana, este trabajo recupera algunas de las tesis fundamentales de la producción teórica de Didi-Huberman, quien, desde la historia del arte y la estética, abre el problema de la arqueología al ámbito de la imagen. “¿Cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen?”, se pregunta. Su apuesta es la de construir una epistemología del anacronismo (lo que incluye trabajar sobre la categoría de anacronismo y su virtud dialéctica) y resulta estimulante a los efectos de plantear un marco conceptual capaz de acompañar cognoscitivamente el análisis del archivo de restos que se plantea aquí. Una de las premisas fundamentales de su trabajo es la intención de afirmar que la temporalidad de las imágenes “no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa” (2006: 29). Esto permite pensar sentidos históricos alternativos a la narrativa hegemónica y al artista como una figura de la subjetividad que se inserta en el contexto del arte contemporáneo para preguntarse por la imagen, la historia y la relación entre ellas. En definitiva, esta operación implica concebir la imagen (audio)visual como el lugar donde se pueden encontrar tiempo e historia y supone asumir

que “hay en la historia un tiempo para el anacronismo” (Didi-Huberman, 2006: 31) y que, posiblemente, sea la imagen el lugar propicio para que aparezca.

En esta tesis, se sigue a Didi-Huberman en su afirmación de que “sólo hay historia anacrónica” (2006: 37) y que el principio de construcción de la historia es, en la perspectiva de Benjamin y Warburg, el montaje, un principio rector del arte y del archivo pensado a la luz de las propuestas de estos autores. El objetivo de trazar este archivo de restos es al mismo tiempo historiográfico para rastrear el tiempo del pasado, y filosófico para inquirir sobre el tiempo del presente y la memoria. Ésta, anacrónica en sí misma, está atravesada por efectos de montaje, reconstrucción o concatenación de tiempos heterogéneos. En este sentido, no se podría aceptar la dimensión representativa de la imagen sin aceptar, a la vez, su juego con el tiempo y la memoria y su dimensión intrínsecamente anacrónica. Esta operación implica, al mismo tiempo, aceptar que en cada objeto histórico-artístico, todos los tiempos se encuentran. Hacer del anacronismo el paradigma para encontrar fuentes nuevas de la historia y del archivo la forma de representarla, permite explorar la configuración de tramas insumisas al tiempo homogéneo y vacío de los relojes que saben menos de clasificación y datos indexicales que de intensidad.

El punto de vista anacrónico está en el anuncio benjaminiano de la “imagen dialéctica”. La concepción política del pasado de Benjamin no pretende un monopolio de la verdad histórica ni una imposición, sino que habla de imágenes fugaces, frágiles, visibles como relámpagos en consonancia con las cuales el historiador, en tanto su función es “dar su fisonomía a las cifras de los años” (Benjamin, 2007: 478), corre el riesgo de no ser comprendido por su época y sus contemporáneos. Está también en la conjunción de tiempos heterogéneos de Warburg, en el momento preciso en el cual un objeto visual cuestiona su pertenencia a la historia. Está, finalmente, en la arqueología agambeniana que, más allá del historicismo tradicional, comprende la dinámica de las supervivencias y reencuentra los inmemoriales en imágenes siempre actuales.

Agamben ve sobrevivir en la cultura lo que llama “larvas” en los *Nachleben* y en las supervivencias de los significantes del pasado, pero sin su significado original. Las obras de arte tienen la virtud de problematizar este proceso y resituar esas imágenes en significados históricos nuevos. Pueden desordenar la cronología y convertirse en significantes desestabilizadores del presente reordenando o subvirtiendo el sentido establecido. Esta lógica es la que guía la definición de historia que propone Agamben: “la regla fundamental del juego de la historia es que los significantes de la continuidad acepten intercambiarse con los de la discontinuidad y que la transmisión de la función significante

es más importante que los significantes mismos” (2003: 27). En clave benjaminiana, la continuidad histórica acepta la discontinuidad –aunque la reubique en “un país de los juguetes o en un museo de las larvas”-, la asume para *jugar* con ella y, en ese gesto histórico-filosófico, restituye los *Nachleben* al pasado redireccionándolos al futuro.

Se propone aquí idea de lógica histórica alejada de la concepción de historia en términos de un sentido unificado habilitando el espacio del archivo. En este, se vuelve visible la discontinuidad como necesaria, heredera como es de experiencias atentas a las interrupciones y la contingencia. De ahí que aceptar el *continuum* homogéneo que criticaba Benjamin implica resignarse a una concepción dominante del tiempo (desde hace siglos en la cultura occidental) y conlleva cierto sometimiento a la imposibilidad de la revolución, pues esa representación del tiempo “ha terminado así empalideciendo el concepto marxiano de historia: se ha convertido en la brecha oculta a través de la cual la ideología se introdujo en la ciudadela del materialismo histórico” (Agamben, 2003: 132). Plantear una concepción crítica de la historia permite problematizar la concepción del tiempo como un *continuum* cuantificado e infinito de instantes en fuga para pensar el tiempo de experiencia de la historicidad que es posible.

La noción tradicional de historia, guiada por el término “proceso”,<sup>4</sup> se consolida en la medida en que no se atiende al instante puntual y se confía en la continuidad de la cronología que, ideológica y políticamente, se homologa a la idea de un fundamento racional, de un progreso continuo e infinito. “Progreso” se convierte en la categoría que traduce ese proceso ordenado cronológicamente y que organiza el conocimiento y, junto con él, la concepción del tiempo y la historia. A partir de influencias que van de Nietzsche a Benjamin, pasando por particulares nociones de Dilthey, Agamben ve que esta concepción “priva al hombre de su propia dimensión y le impide el acceso a la historicidad

---

<sup>4</sup> Tal como lo propone Agamben, la imagen que representa la concepción clásica del tiempo podría asemejarse a un círculo, mientras que la imagen que identifica a la concepción cristiana se parece más a una línea recta, cuyo comienzo y su fin son en el tiempo y cuyo punto de referencia central es la encarnación de Cristo, si bien el tiempo que interioriza el cristiano sigue siendo una sucesión continua de instantes puntuales, los mismos que el pensamiento griego. A la modernidad corresponde una laicización del tiempo cristiano rectilíneo y homogéneo que encuentra su fundamento en la “experiencia del trabajo industrial y es sancionada por la mecánica moderna que establece la primacía del movimiento rectilíneo uniforme con respecto al circular” (Agamben, 2003: 140). Aquí resuenan nuevamente las profecías benjaminianas, al referirse a la destrucción de la experiencia a causa del despliegue tecnológico en la modernidad cuyo punto más alto es la guerra. Esta no-experiencia y esta consideración del tiempo no desarma un tipo de experiencia, sino la experiencia misma (y la experiencia de la experiencia). “La experiencia del tiempo muerto y sustraído de la experiencia, que caracteriza la vida en las grandes ciudades modernas y en las fábricas, parece confirmar la idea de que el instante puntual en fuga sería el único tiempo humano. El antes y el después, nociones tan inciertas y vacuas para la Antigüedad y que para el cristianismo sólo tenían sentido con miras al fin del tiempo, se vuelven ahora en sí y por sí mismas el *sentido*, y dicho sentido se presenta como lo verdaderamente histórico” (2003: 140).

auténtica” (2003: 141) que, lejos del modelo de las ciencias naturales, permita ver todo lo que queda sepultado por el aparente triunfo del historicismo.

¿Cómo acceder a una concepción más auténtica de la historicidad? ¿Qué dispositivos son más adecuados para problematizar la relación entre cultura, experiencia e historia? Desplazada la representación historicista, ¿de qué modo el archivo plantea sentidos sobre la historia? Estos interrogantes conducen a contraponer al progreso una conciencia revolucionaria que hace al *continuum* de la historia sobresaltarse. Al instante vacío le opone un “tiempo-ahora” (*Jetzt-Zeit*) benjaminiano como detención mesiánica del acontecer. Lo que acontece es la nueva cronología como una transformación cualitativa del tiempo, una *cairología*, que no pueda ser reabsorbida por el *continuum* y que a la historia y el arte le tocan narrar.

Resulta difícil pensar respuestas conclusivas para estas preguntas. Especialmente porque el arte contemporáneo hace estallar las narrativas clásicas sobre periodización, proceso y estilo en el arte y sobre el modo en que este establece vínculos con la historia y la representación del pasado.

En un ensayo fundamental sobre arte contemporáneo, Andrea Giunta sostiene la productividad de defender la invalidez del esquema centro/periferias para su estudio a fin de sostener la noción de procesos simultáneos “que se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas” (2014a: 5) en el mundo globalizado. A partir de este presupuesto central, resulta fundamental recuperar algunos de los rasgos con los que caracteriza el arte actual, pensando en que la inscripción de la contemporaneidad “está continuamente enfrentada a lo irresuelto de la historia” y que “el pasado se abre en el presente” (2014a: 25).

El arte posdictadura argentino participa de un contexto global en el que se replican características que se dan en términos extendidos en el mundo del arte, uno de cuyos rasgos específicos es mirar y retomar el pasado para analizar o poner en cuestión las narrativas heredadas y los modos de representación convencionales. Es así como los artistas argentinos interpelan “imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentido enigmático” (28) en el presente, dándoles nuevos sentidos en entramados complejos que recogen herencias tanto como intentan desarmarlas.

[E]l arte contemporáneo observa los síntomas del pasado en el presente, los archivos que permanecen vigentes. No se trata de la pregunta por el origen de aquello que determina el momento que vivimos, el tiempo contemporáneo, sino por sus rastros,

por los síntomas dispersos de un pasado que sigue activo aunque disfrazado en el ropaje de su inmovilidad en un tiempo que no todos quieren que se abra a la contemporaneidad. (Giunta, 2014a: 32)

Es esta ansia de interrogar y debatir sobre el pasado lo que permite comprender la vocación por investigar y crear archivos volviendo evidente un rasgo global del arte contemporáneo, relativo a las emergencias del pasado en el presente. En efecto, para pensar esta cuestión, Giunta recupera la idea de regímenes de historicidad del historiador François Hartog (2007) a fin de pensar que “la lección de la historia proviene del futuro, no del pasado” (Giunta, 2014a: 34). “El pasado emerge como memoria y como tal enciende un ansia de conservación que se manifiesta en el furor actual por los archivos” (34), sostiene. Precisamente, las obras que se reúnen en este archivo virtual vuelven evidente que la ausencia ha sido el tema predilecto, el *topos* fundamental, del arte posdictadura y que “la ausencia no es solo la del cuerpo, las risas, la temperatura de esa persona buscada; es también el tiempo no vivido, la borradura de experiencias compartidas” (Giunta, 2014a: 42).

En *Regímenes de historicidad*, Hartog se centra en la relación que el historiador establece con el tiempo. Para poner el presente en perspectiva y hacer una auténtica crítica de la historia, se propone utilizar el esquema de régimen de historicidad, una forma de interrogar las experiencias del tiempo o lo que podrían llamarse las “crisis del tiempo”, esto es, momentos en el que pasado, presente y futuro se articulan y pierden su evidencia volviendo al historiador contemporáneo de lo contemporáneo. El régimen de historicidad permite aprehender esa articulación y darle sentido, advirtiendo que no se trata de una realidad observable, sino que es una construcción con determinadas implicancias ligadas a la instrumentalización y la naturalización de ciertas ideas sobre el pasado. El régimen de historicidad es una forma para enfrentar las demandas de realizar una historia contemporánea en la medida en que despliega un cuestionamiento en torno a las relaciones que el historiador establece con su propio tiempo y una herramienta para comprender las crisis.

Siguiendo a Reinhart Koselleck, Hartog asume que el tiempo histórico es eso que se instaura entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativa<sup>5</sup>, tensión en la que

---

<sup>5</sup> El espacio de experiencia es para Koselleck el pasado-presente, esto es, un pasado acumulado que habilita estratificaciones a ser descubiertas, mientras que el horizonte de expectativa, por su parte, es el futuro-presente, un “todavía-no”. La espera se comprende como el despliegue de un agenciamiento posible en el futuro que involucra no sólo la dimensión individual, sino también la posibilidad de asumir la “tarea”

el régimen de historicidad buscar iluminar sobre el campo de la historia, convirtiéndose en un nuevo itinerario. El régimen de historicidad es la expresión de un orden que domina el tiempo y una forma de traducir y ordenar las experiencias y alguna articulación entre pasado y futuro estableciendo alguna distancia que permita poner en cuestión las categorías con las que se opera.

Según Hartog, el siglo XX pone en funcionamiento un sincretismo entre futurismo y presentismo –contrariamente al dominio del pasado en el régimen anterior al siglo XIX. Esta preeminencia del presentismo pone en primer plano a la preocupación por la preservación y transformación de la memoria, entre otros factores. Esto redundo en la inquietud por una economía archivística que busca hacer memoria de todo, no de cara al futuro, sino para una apertura al presente del presente mismo, un trabajo sobre la contemporaneidad que no exige –más bien lo contrario- distancia con los acontecimientos. Así, el presentismo logra poner en cuestión aspectos de las denominadas “historias nacionales” en tanto programas históricos y entramados cognoscitivos. Al desplazar el foco de atención a cierta “periferia” respecto de “lo nacional”, la preocupación por el futuro pierde centralidad y el presente se vuelve la categoría dominante desde la que interpelar el pasado reciente y la memoria que puede escribirse a partir de él.

Producto también de estas torsiones y, más allá de la recurrencia al motivo de la ausencia/desaparición para enfrentar la contemporaneidad disruptiva posdictadura, el arte argentino produjo una indefinición de lenguajes, propia del arte contemporáneo en general,

---

histórica de pensar la comunidad y volverla posible. La coimplicación entre las categorías metahistóricas involucra una ruptura radical con las concepciones lineales del tiempo, pues se trata de categorías para pensar la significación ética y política de los acontecimientos de la historia. Koselleck, precisamente, propone pensar que “hacer una experiencia” implica “ir de aquí hacia allá para experimentar algo” (2001: 36). Teniendo en cuenta que distingue “historia” (*Geschichte*) de “Historia” (*Historie*), es decir, el contexto de los acontecimientos y la narración de los mismos (*res gestae / historia rerum gestarum*), respectivamente, aparecen en este esquema las ideas de abismo de experiencia y expectativa que, pensadas en el ámbito del arte, conllevan preguntarse por el recorrido propuesto por las imágenes hasta la constitución de la Historia. ¿En qué medida la experiencia y la expectativa son condición de las historias posibles? Esta es la pregunta que Koselleck intenta responder al tiempo que mostrar que la coordinación de experiencia y expectativa se ha desplazado y modificado en el transcurso de la historia. Pretende mostrar, asimismo, que el tiempo histórico “no sólo es una determinación vacía de contenido, sino también una magnitud que va cambiando con la historia, cuya modificación se podría deducir de la coordinación cambiante entre experiencia y expectativa” (1993: 337). Koselleck define la experiencia como “un pasado presente” cuyos acontecimientos han sido incorporados y son pasibles de ser recordados. En la experiencia, se fusionan la elaboración racional y los modos inconscientes del comportamiento que no están presentes en el saber. De lo que se trata es de poner en evidencia que la presencia del pasado es algo distinto de la presencia del futuro. Por eso tiene sentido asumir que la experiencia del pasado es espacial, reunida en una totalidad en la que están presentes múltiples estratos de tiempo anterior. Por otro lado, “horizonte de expectativa” piensa al horizonte como esa línea tras la cual se abre un nuevo espacio de expectativa en el futuro que no olvida que aquello que se espera está limitado por lo que se ha sabido. En definitiva, estas ideas de espacio de experiencia y horizonte de expectativa hacen evidente que no son simplemente conceptos que se oponen, sino modos de ser diferentes de la tensión, a partir de la cual se puede decir el tiempo histórico.

respecto del cual no es posible definir estilos y formas predominantes para pensar el pasado reciente. En efecto, “es la idea de lenguaje y su bagaje normativo la que pierde poder de definición” en la medida en que “los medios de creación artística se superponen, los materiales coexisten, dejan de ser específicos” (2014a: 96).

A la luz de estas consideraciones, resulta esencial hacer un gesto de honestidad intelectual. En esta tesis, se ha sucumbido a la tentación de atribuir al objeto artístico un valor de condensación de emociones o valencias históricas, como si fuera un privilegio de los objetos artísticos, cuando no hay que perder de vista que el arte contemporáneo desafía desde su propio “fundamento” esta idea en la medida en que el estatuto artístico está permanentemente cuestionado desde adentro y afuera del mundo del arte; la línea “divisoria” –si es que había tal cosa- se ha vuelto inexorable y saludablemente difusa. Pensando en el caso específico de la cuestión del archivo, el mundo del arte ha debido aprender a lidiar con la exhibición, democratización y visibilización de un objeto que no siempre –o casi nunca- estaba destinado a ser exhibido como obra de arte. Al mismo tiempo, la serialización y repetición de objetos artísticos han pasado a componer archivos que ponen en evidencia políticas o ausencia de políticas de conocimiento sobre el pasado. La contracara de estos procesos también involucra la desestructuración de los cánones tradicionales que vuelven objetos de depósito y archivo en desuso los que pudieron haber sido objetos y obras fundamentales de exhibición.

Se vuelve complejo, entonces, preguntarse qué define una obra de arte. Naturalmente, el arte contemporáneo ha desajustado la posibilidad de pensar que esa “esencia” está en la materialidad de las obras o en su forma y estilo. ¿Se trata de la exhibición? ¿Del tipo de exhibición? ¿Del modo de intervenir en el ámbito del museo y la galería? ¿O más bien se vincula con un entramado complejo que involucra todas estas cuestiones e incluso cierto poder “explicativo” sobre el pasado? Posiblemente, esta última afirmación sea la más correcta, a la que podría agregarse que las obras del arte contemporáneo tienen un saludable poder crítico haciendo emerger nuevos tejidos afectivos sobre el modo en que el presente se involucra tanto con proyecciones sobre el pasado como sobre relatos de futuro.

Mario Perniola (2016) también sostiene que el arte contemporáneo rompe con “la estética filosófica, el saber erudito y la cultura crítica” a partir de la irrupción en el mundo del arte de “formas y medios tradicionalmente considerados extra-artísticos” y que lo que se logró en definitiva “fue afirmar con la máxima energía la autonomía y autosuficiencia de la obra, tanto si era material como inmaterial, incluido en esta categoría el anti-arte en

sus diversas manifestaciones: *performances*, instalaciones, body art...” (2016: 10). Esta falta de parámetros estables y definidos es la que tal vez caracteriza al mundo del arte contemporáneo en general y al arte posdictadura en particular.

La co-presencia de lenguajes y no-normatividades del archivo que aquí se conforma pretende también ser en algún sentido representativa de las temporalidades heterogéneas que constatan una trama de lo contemporáneo en el sentido que Giorgio Agamben da a este término. Para este filósofo, lo contemporáneo es “la vía de acceso al presente” y “tiene necesariamente la forma de una arqueología” (2011: 16). Los artistas tienen la firme intención de desvelar ciertos encubrimientos de las cifras de la historia y lo hacen manteniendo “la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (2011: 17). Así es como el artista resulta ser una figura a la que va dirigida el reclamo de Walter Benjamin de “presentificar lo pretérito” y no ser culpable del “escamoteo” sobre el pasado (2011: 18). Este archivo suscribe a una contemporaneidad que implica, en definitiva, tener coraje, pues “significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente” (2011: 19).

## CAPÍTULO I

### Archivos y restos: la arqueología como método

*Hoc opus, hic labor est*<sup>6</sup>

Dos preguntas podrían ser el punto de partida de este trabajo. En primer lugar, ¿cómo retener imágenes en una época en que la fugacidad es la ley y el olvido su mecanismo? En segundo lugar, la pregunta de W.J.T. Mitchell sobre “¿qué quieren las imágenes?”, pues no son simplemente pasivas, sino que viven y conforman dispositivos de conocimiento. Aquí una posible respuesta: “lo que queda, lo que fundan los poetas”, como decía Martin Heidegger en “Hölderlin y la esencia de la poesía” asumiendo que en la imagen poética se halla el resto que es origen de la rememoración. Cuando los restos no se inscriben en un relato que los rememore van a parar al arcón de los recuerdos para ser finalmente olvidados. Pero cuando los artistas instituyen narrativas en torno a este atesoramiento, es posible recuperar la vida que hay en ellos. Así, los registros fotográficos, las artes visuales de todo tipo o las películas más o menos experimentales se convierten en piezas centrales en la configuración de imaginarios colectivos que la historiografía debe tener en cuenta. Con estas premisas se alinea la reescritura de la historia que Walter Benjamin pretendía: la de la tradición de los oprimidos. A partir de sus reflexiones sobre la reproductibilidad técnica, la potencia de la inervación corporal o la acción de coleccionar para no resignarse a los relatos tradicionales, Benjamin sentaba las bases de la opinión de autores más contemporáneos en relación con la capacidad del arte para recordar mejor, para archivar de modo más convincente, para activar lo político con ineludible compromiso.

En *Caught by History* (1997), Ernst van Alphen sostiene en efecto que el arte constituye un ámbito más adecuado para la presentación del pasado en dispositivos diversos en tanto posee una suerte de superioridad epistemológica por sobre el discurso historiográfico convencional a causa de la profundidad emocional que es capaz de

---

<sup>6</sup> La frase se suele traducir como: “Esta es la obra, aquí está el trabajo”. Proviene de *Eneida* de Virgilio y es la frase con la que Jean-Luc Godard abre la primera entrega de sus *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). La interpretación podría ser muy variada, aunque parece claramente aludir al “descenso a los infiernos” que el investigador en historia debe hacer para llegar a conocer al menos parte del pasado, como lo hace Godard con la historia del cine para afirmar algo sobre la historia del siglo XX. La cita corresponde concretamente al parlamento de la Sibila a Eneas en la *Eneida* cuando aquella asegura que es posible descender al infierno, pero no así volver a la superficie de la tierra. Por eso “*hoc opus, hic labor est*”, esto es lo trabajoso, esto es lo difícil, refiere probablemente a la tarea del historiador, que debe revisar los fragmentos del pasado sin la certeza de que podrá regresar fácilmente.

transmitir. Pero, ¿de qué profundidad emocional se trata? ¿Cómo se produce y se vuelve cognoscible la trama de afectos e imágenes en el arte que es fundamental deconstruir y, al mismo tiempo, construir en un proceso indefinido? Los y las artistas revisan los museos, los cementerios y los arcones para comprender de alguna forma la lógica de su funcionamiento, a fin de –como sugiere Giorgio Agamben- percibir no solo las luces, sino también las oscuridades que se instituyen con pudor en los entramados del poder.

Los dispositivos para presentar los restos son virtualmente infinitos. Muchas veces, los artistas disponen del archivo y deben idear tramas de legibilidad para su exhibición. Otras veces, conciben al archivo como armazón irónico respecto de la contemporaneidad, la burocratización de la vida, el funcionamiento de las instituciones que albergan documentos o aludiendo a ciertas transformaciones en las disciplinas. En el contexto de la posdictadura en Argentina, esta búsqueda se vincula de modo privilegiado con un tiempo de duelo. Pero se trata de un duelo imposible, pues los crímenes quedaron impunes por muchos años y los cuerpos torturados aparecen demasiado lentamente como resultado del esfuerzo y gestión de los organismos de Derechos Humanos y no siempre seguido del juicio y castigo a sus responsables. El arte refiere permanentemente a esos restos a partir de la institución de un tiempo quebrado, un tiempo de duelo que desarma para volver a recomponer, reubica las temporalidades en teleologías afectivas y exige una reescritura del pasado que, en clave benjaminiana, podría decirse que acumula “ruinas sobre ruinas”<sup>7</sup>.

Archivo y arqueología poseen la misma raíz etimológica que problematiza el origen y la historia. Es en este sentido que se intentará construir un tejido teórico fundamental a partir de algunas ideas fundamentales en torno a la arqueología de Michel Foucault y Giorgio Agamben a fin de configurar una trama conceptual para los desafíos que el archivo propone a la historiografía tradicional. En este capítulo, estableceremos algunas pautas metodológicas para pensar el archivo y comenzaremos la revisión de obras de arte que conformarán, en un doble movimiento, resto y archivo de la experiencia societaria del horror.

---

<sup>7</sup> Esta referencia se corresponde con la tesis de *Sobre el concepto de historia* en la que Benjamin describe la imagen del *Angelus Novus* de Paul Klee para referir a la perplejidad con la que cualquier angelología miraría lo que la modernidad denomina progreso, es decir, las catástrofes acumuladas “ruina sobre ruina” frente a la cual, por más que despliegue sus alas, no puede detenerse. Las tesis de esta obra testamentaria de Benjamin proponen una problematización del concepto de historia en clave disciplinar y, evidentemente, político, pues la primera mitad de las tesis realiza una crítica al historicismo y la teleología típicamente historicista (que implica el triunfo de los vencedores y un relato que constata la empatía de estos con las figuras de dominación), mientras que en la segunda mitad de las tesis reafirma estas ideas con una crítica coyuntural a la socialdemocracia, herida trágicamente desde el pacto entre Hitler y Stalin.

## Arqueología se dice de muchas maneras

En *La arqueología del saber*, publicado originalmente en 1969, Michel Foucault sostiene que la arqueología describe los discursos como prácticas específicas en el archivo. En este sentido, “archivo” resulta una noción que no refiere a la totalidad de los textos que una civilización conserva y tampoco implica la totalidad de las huellas que quedan, sino justamente el juego de las reglas que la cultura establece para determinar la aparición y la desaparición de los enunciados, el modo en que configura tejidos que sostienen su permanencia y su borradura, su existencia como acontecimientos y cosas. Dicho de otro modo, el archivo es el sistema de las condiciones históricas de posibilidad de los enunciados en tanto prácticas singulares y acontecimientos discursivos.

Más bien, es por el contrario lo que hace que tantas cosas dichas, por tantos hombres desde hace tantos milenios, no hayan surgido solamente según las leyes del pensamiento, o por el solo juego de las circunstancias, por lo que no son simplemente el señalamiento, al nivel de las actuaciones verbales, de lo que ha podido desarrollarse en el orden del espíritu o en el orden de las cosas; pero que han aparecido gracias a todos un juego de relaciones que caracterizan propiamente el nivel enunciativo [...] no se debe preguntar su razón inmediata a las cosas que se encuentran dichas o a los hombres que las han dicho, sino al sistema de la discursividad, a las posibilidades y a las imposibilidades y enunciativas que este dispone. El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. (Foucault, 2005: 219)

Siguiendo estas ideas, analizar los hechos discursivos –enunciados, objetos o prácticas culturales- en el ámbito del archivo implica asumir su carácter no de documentos (en tanto remiten a la significación que exige una tarea de desciframiento), sino como monumentos, es decir, “sin asignación de origen, sin el menor gesto hacia el comienzo de una *arché*” (Revel, 2008: 16). El arqueólogo foucaultiano no busca en los documentos huellas que quedaron de las prácticas, sino que los aborda como instrumentos que establecen relaciones clasificables y complejas con el presente. No trata a los documentos como signos de algo más –a descubrir-, sino que los describe como prácticas concretas - como la de construir relatos. Hacer esto en los términos de Foucault implica hacer arqueología. Hacer archivo implica aceptar como parte del conjunto los discursos

efectivamente pronunciados en una época y que siguen existiendo a través de la historia – movimiento que Foucault realiza en su obra desde *Historia de la locura en la época clásica* en 1961 hasta *La arqueología del saber*<sup>8</sup>. Pero también hacer arqueología de documentos conlleva comprender las reglas y condiciones de su funcionamiento tanto como las prácticas que los activan. El conjunto define sus propios límites y sus formas de decibilidad y legibilidad, de conservación, memoria y apropiación.

El archivo permite a Foucault distinguirse al mismo tiempo de los estructuralistas – puesto que se trata de trabajar sobre discursos considerados como acontecimientos y no sobre el sistema de la lengua en general- y de los historiadores –puesto que si esos acontecimientos, al pie de la letra, no forman parte de nuestro presente, “subsisten y en esa subsistencia misma en el interior de la historia ejercen cierta cantidad de funciones manifiestas o secretas”. (Revel, 2008: 17)

El archivo es el “contenido de la arqueología”, es decir, la materia para producir conocimiento sobre una época o un acontecimiento determinado. Sin embargo, a partir del trabajo que realiza desde 1973 sobre el archivo en torno a *Pierre Rivière* y que seguirá con *L'impossible prison* bajo la dirección de Michelle Perrot en 1978, o *Le désordre des familles* en colaboración con Arlette Farge en 1982, Foucault comienza a reivindicar crecientemente la dimensión subjetiva –creativa, constructiva- del abordaje de los documentos. En *La vie des hommes infâmes*, publicado en 1977, lo aclara contundentemente:

Este no es un libro de historia. En esta selección, es inútil buscar otra norma que no sea mi propio goce, mi placer, una emoción, la risa, la sorpresa, un particular escalofrío, o algún otro sentimiento que resulta ahora difícil de calibrar puesto que ya ha pasado el momento en el que descubrí estos textos. (Foucault, 1988: 198)

Es por esto que Judith Revel –eximia comentadora y exégeta de Foucault- propone que es a partir de aquí que el archivo “vale más como huella de existencia que como producción discursiva” (Revel, 2008: 17). En efecto, es huella de existencia de un tipo de

---

<sup>8</sup> En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault concibe su práctica como una arqueología del saber, es decir, una disciplina que se ocupa del conocimiento en tanto *episteme*, es decir, un ámbito en el cual los conocimientos son abordados sin referencia a un valor racional u objetivo, sino una consideración del saber histórico como la pregunta por las condiciones históricas de posibilidad del saber.

relación con la producción de discursos sobre el pasado al introducirse la noción de subjetividad, para lo que Revel propone la referencia a la “utilización no historiográfica de las fuentes históricas” (2008: 18). Esta idea de “no historiográfica” refiere posiblemente a los desafíos que, más allá de la normativización de la disciplina, el trabajo con el archivo puede llegar a implicar.

Es a la luz de estas ideas sobre los usos y prácticas de archivo que este trabajo se propone configurar su propia colección sobre el pasado reciente argentino<sup>9</sup>. Es decir, asumiendo el vínculo de las obras de arte con el pasado en el que fueron producidas, pero atendiendo especialmente a un tipo de relación que establecen entre sí en el ámbito de la investigación como una producción vinculada a los afectos y la perplejidad de quien comienza el abordaje en el presente. La arqueología no es propiamente una “historia” en el sentido convencional, sino que pone en juego múltiples dimensiones para obtener no solamente una reconstrucción del pasado, sino las condiciones de emergencia de los discursos de saber de una época. No se trata de estudiar las ideas en su evolución, sino en tanto “recortes históricos específicos” (Revel, 2008: 18) a fin de poner en funcionamiento la constitución de saberes a partir de la configuración de objetos y la atención a las relaciones que se producen entre ellos, con la plena consciencia de que siempre se trata de *una* arqueología y no de *la* arqueología, esto es, un recorte de mecanismos de un conglomerado epistémico preciso. En este planteo, es claro que el *arché*, el principio, el comienzo, no se sostiene en que el archivo es una huella muerta del pasado ni que la arqueología solo dispone sobre el pasado, sino más bien que el archivo y la arqueología que se traza a partir de él es siempre un enfoque de la actualidad.

En efecto, el desplazamiento hacia el concepto de “genealogía” en Foucault a principios de los años 1970 señala, precisamente, la insistencia en una legibilidad de las discursividades que está siempre orientada al presente del propio discurso.

De ahí, la necesidad, para la genealogía, de una indispensable cautela: localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera y en lo que pasa por no tener historia –los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos-; captar su retorno, no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las diferentes escenas en las que han representado

---

<sup>9</sup> Como expresan Franco y Levín (2007), el pasado reciente es un pasado en permanente proceso de actualización; no sólo está constituido por representaciones y discursos socialmente transmitidos sino que, además, “está alimentado de vivencias y recuerdos personales, rememorados en primera persona” (p. 31).

distintos papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han sucedido. (Foucault, 2000: 12)

Plantear la cuestión de la historicidad de los objetos del saber es, entonces, poner en cuestión nuestra pertenencia a un régimen de discursividad y a una configuración de poder. En *El orden del discurso*, precisamente, Foucault plantea de algún modo esto como hipótesis central de trabajo cuando señala que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros” (Foucault, 1996: 14). Sin ánimo de conjurar estos dobles –más bien, al contrario- la configuración de un archivo lleva implícitos estos desafíos.

Contra las “significaciones ideales” y las teleologías, Foucault propone no buscar el origen ni las cronologías para hacer aparecer otro tipo de *arché*, un comienzo como invención,<sup>10</sup> que abjura de “las solemnidades del origen” (Foucault, 2000: 19), quimera a conjurar.

La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad más allá de la dispersión del olvido; su tarea no es mostrar que el pasado está aún ahí, bien vivo en el presente, animándolo todavía en secreto, después de haber impuesto a todos los obstáculos del camino una forma trazada desde el principio. [...] Seguir el hilo complejo de la procedencia es, al contrario, conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión: localizar los accidentes, las mínimas desviaciones –o al contrario, los giros completos-, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente. (Foucault, 2000: 27-28)

Lo que propone, entonces, es seguir la trama de la procedencia, no como *telos*, sino asumiendo la lógica del devenir y la dispersión, aceptando la posibilidad de la diferencia y la excepción y la potencia de la diseminación del ordenamiento en multiplicidades que se

---

<sup>10</sup> En *Nietzsche, la genealogía, la historia*, originalmente publicado en 1971, Foucault analiza los usos en Nietzsche de la palabra *Ursprung* y de términos como *Entstehung* (emergencia), *Herkunft* (procedencia), *Abkunft* (origen, estirpe), *Geburt* (nacimiento). “*Herkunft*: es el tronco, la *procedencia*; es la vieja pertenencia a un grupo –el de la sangre, el de la tradición, el que se orea entre los de una misma nobleza o una misma bajeza-. A menudo el análisis de la *Herkunft* hace intervenir la raza o el tipo social” (Foucault, 2000: 25). “*Entstehung* designa más bien la *emergencia*, el punto de surgimiento. Es el principio y la ley singular de una aparición” (2000: 33).

van entramando de acuerdo a criterios menos estables que los seguidos por las cronologías convencionales. Esto es para Foucault asumir el riesgo de que en el abordaje del pasado no se encuentre la verdad, sino el accidente dispuesto a ser leído y asumido como problema. Esto es, apoderarse del riesgo de la contingencia y la incompletitud, de la heterogeneidad y la irrupción del desfase: “no se puede describir exhaustivamente el archivo de una sociedad o de una civilización” (Foucault, 2000: 171). Lo señala claramente Foucault cuando se refiere a las *Consideraciones intempestivas* nietzscheanas<sup>11</sup>: “Nietzsche no ha cesado de criticar [...] el punto de vista suprahistórico. [...] Por el contrario, el sentido histórico escapará a la metafísica, para devenir instrumento privilegiado de la genealogía, si no se apoya sobre ningún absoluto” (Foucault, 2000: 43-44).

Foucault introduce la discontinuidad como parte de la “efectividad” de la historia. Esto implica combatir la tradición de la historia que tiende a disolver el acontecimiento singular en un movimiento teleológico o algo así como un encadenamiento natural. En cambio, la historia que aquí se presenta como *wirkliche* (verdadera, en Nietzsche) es una historia que “hace resurgir el acontecimiento en lo que puede tener de único y agudo”

---

<sup>11</sup> Foucault está refiriendo la imagen de la temporalidad y la historia tal como aparece en la *Segunda intempestiva nietzscheana, Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, escrita entre 1873 y 1874. En esta intempestiva, Nietzsche critica la imagen homogénea y sucesiva del tiempo, a la que consideraba un modo “enfermizo” y “pesimista” de enfrentar la vida porque impedía una apropiación positiva del pasado. Este, inamovible y determinante, genera una sensación de impotencia que desemboca en un resentimiento profundo que vuelve imposible refrendar cualquier agenciamiento. Nietzsche concibe diversos modos en los que el hombre se adueña de la historia, pero se detiene especialmente en aquel en el cual se acude al pasado para proveerse de modelos y maestros y se adueña del pasado por medio de la historia monumental. Esta es una manera de entender la marcha de la historia según la cual únicamente vive lo grande. Otra actitud posible es la de la veneración de lo antiguo y el cuidado excesivo de la historia que constituye un sentido histórico que momifica la vida y la paraliza en la forma de permanente resignación y parálisis. Para Nietzsche, se trata también de una actitud historiadora riesgosa, pues “el crítico sin necesidades, el anticuario sin piedad, el conocedor de lo grande sin la capacidad de poder hacer algo grande, son algunos ejemplos de tales cultivos convertidos en mala hierba” (Nietzsche, 1999: 59-60). Sin embargo, Nietzsche contempla diversas maneras en las que el pasado habita el presente: por un lado, aquellas en las que es posible mirar el pasado desde el presente con la actitud de quien se posiciona en el punto final de la línea del tiempo; por otro lado, aquellas en las que se experimenta el pasado en el presente, es decir, se realiza una experiencia del pasado con el objetivo de que el conocimiento atraviese y disloque, afectando y conmoviendo las seguridades de la contemporaneidad. Se hace evidente la diferencia entre una suerte de “custodia” de la historia y un “hacer” de la historia como la del historiador crítico: en el primer caso, se cuenta la misma historia siempre; en el segundo caso, se crea el acontecimiento en cada experiencia, abriendo la historia al futuro. La segunda intempestiva propone, entonces, que la historia tiene la tarea de interpretar acontecimientos que no se dejan manipular por un gran relato y supone una finalidad necesaria a partir de la cual se torna inteligible la historia como un todo. Nietzsche advierte la necesidad de un historiador y una práctica historiadora que se ocupen de y sobre la superficie de los fenómenos. La idea de historia universal se vincula con los acontecimientos históricos en tanto manifestaciones de una tendencia. Consecuentemente, se representa a la historia como una continuidad de acontecimientos en los que busca percibir lo que en ellos hay en común. Para poder representarnos la historia universal bajo la figura de un hilo, es preciso comprenderla a la luz del “espíritu objetivo”, esto es, de un espíritu -el Espíritu de Pueblo y la idea de libertad en Hegel- que se da a sí mismo distintas figuras concretas en el despliegue continuo y progresivo de sus determinaciones. Un espíritu que, siendo idéntico a sí, se realiza a lo largo de la historia.

(Foucault, 2000: 48). Esto es, no temerle a lo que Foucault denomina un saber perspectivo cuando “el sentido histórico, tal como Nietzsche lo entiende, se sabe perspectiva, y no rechaza el sistema de su propia injusticia” (2000: 54). Un saber que se empeña en disipar la búsqueda de orígenes identitarios firmes, o saberes metafísicos que oficien como promesas de certeza. Se trata, en definitiva, de un “uso crítico de la historia” (2000: 74).

Se trataba de juzgar el pasado, de cortar sus raíces a cuchillo, de borrar las veneraciones tradicionales, a fin de liberar al hombre y no dejarle otro origen que aquel en el que tuviera a bien reconocerse. [...] [Y]a no se trata de juzgar nuestro pasado en nombre de una verdad que nuestro presente sería el único en poseer; se trata de arriesgar la destrucción del sujeto de conocimiento en la voluntad, indefinidamente desplegada, de saber. (Foucault, 2000: 74-75)

Tal como lo explica Giorgio Agamben en su ensayo metodológico “*Arqueología filosófica*”, el genealogista no busca un inicio; en efecto, “la operación que se lleva a cabo en la genealogía consiste en la evocación y la eliminación del origen y el sujeto” (Agamben, 2009: 117). Y lo hace para recuperar el camino de lo que denomina una arqueología filosófica como modo de acceso al pasado y al presente:

Podemos llamar provisoriamente “arqueología” a aquella práctica que, en toda indagación histórica, trata no con el origen, sino con la emergencia del fenómeno y debe, por eso, enfrentarse de nuevo con las fuentes y la tradición. No puede medirse con la tradición sin deconstruir los paradigmas, las técnicas y las prácticas a través de las cuales regula las formas de la transmisión, condiciona el acceso a las fuentes y determina, en último análisis, el estatuto mismo del sujeto cognoscente. (Agamben, 2009: 124)

Agamben recupera la noción de “*a priori* histórico” tal como aparece en *Las palabras y las cosas* –originalmente publicado en 1966– a fin de comprender cómo entiende Foucault la idea de origen. Naturalmente, como en el ensayo de 1971, en *Las palabras...* no implica un origen metahistórico, sino que condiciona la posibilidad de los conocimientos –para Agamben, su historia misma. En este sentido, asegura que más que una raigambre kantiana, el uso foucaultiano acusa la herencia de Marcel Mauss, quien define a este trascendental histórico como “una categoría inconsciente del intelecto” (cit. Agamben, 2009: 130). Según Agamben, Foucault no se pregunta sobre la estructura temporal específica que implica la

idea misma de *a priori* histórico, sino que el pasado está en cuestión en tanto pasado que no precede cronológicamente como origen ni es exterior a él.

En el mismo sentido, la condición de posibilidad que está en cuestión en el *a priori* histórico que la arqueología intenta alcanzar, no solo es contemporánea de lo real y de lo presente, sino que permanece inmanente a ellos. Con un gesto singular, el arqueólogo que sigue tal *a priori* retrocede, por así decirlo, hacia el presente. (Agamben, 2009: 132)

Volviendo a la “historia crítica” de Nietzsche, es decir, la perspectiva sobre la historia que se caracteriza por estar “al servicio de la vida” (Nietzsche, 1999: 65), Agamben recupera la segunda *Intempestiva* para pensar una historia que destruye el pasado para hacer posible la vida. Estas ideas le permiten a Agamben volver a una imagen a la que recurre en varios trayectos de su obra: al *Angelus novus*, el ángel de la historia benjaminiano que, a pesar de que abre las alas e intenta detenerse, la tempestad del progreso avanza hacia el futuro aunque con la mirada fija en el pasado. La historia crítica nietzscheana proponía si no una redención del pasado, un uso del pasado “para poder vivir”, es decir, que “tenga la fuerza de destruir y liberarse del pasado, así como que pueda emplear dicha fuerza de vez en cuando” (Nietzsche, 1999: 65). El pasado no debe seguir adormecido funcionando como ejemplo o pedestal, sino que debe ser llevado a “juicio”, “instruyendo su caso de manera dolorosa, para, finalmente, condenarlo, ya que todo pasado es digno de ser condenado, pues así acontece en las cosas del hombre, siempre envueltas en las fuerzas y debilidades humanas” (1999: 65). El pasado, entonces, no es algo anestesiado o inmóvil que hay que ir a buscar “tal cual fue”, sino acontecimientos que pueden ser –para decirlo con Nietzsche– útiles para la vida.

“La arqueología remonta el curso de la historia a contrapelo”, sostiene Agamben en clara referencia a la concepción de historia redentora benjaminiana. De ningún modo debe entenderse como que la *arché* retrocede hasta algún dato situable cronológicamente, sino que la cronología es una fuerza operante en la historia, “un campo de corrientes históricas” (Agamben, 2009: 151) que, eventualmente, incluso hay que combatir.

La *arché* es algo que se supone necesariamente acontecido, pero que no puede ser hipostasiado en un hecho dentro de la cronología-, solo puede garantizar la inteligibilidad de los fenómenos históricos, “salvarlos” arqueológicamente en un

futuro anterior en la comprensión, no de un origen –en todo caso inverificable-, sino de su historia, a la vez finita e imposible de totalizar. (Agamben, 2009: 151)

A la luz de las consideraciones hechas hasta aquí, podría decirse, entonces, que la arqueología es un método de investigación descriptivo que permite el estudio sistemático de los archivos, de campos discursivos específicos, relativos a una formación histórica dada; más concretamente, a un segmento de discurso preciso situado en el seno de una formación. Se trata de una práctica metódica que despliega sus efectos en un dominio específico y busca las condiciones históricas que hacen posible la emergencia de discursos y, con ellos, de prácticas y monumentos. Se trata de una suerte de red epistémica en la que Foucault distingue el nivel del saber del de la ciencia e interroga especialmente el primero para posibilitar el segundo. El arqueólogo descubre “los acontecimientos desde abajo” y no se detiene en los “movimientos de la superficie”. Esto es precisamente en lo que consiste el archivo. No se confunde con “el conjunto de los discursos efectivamente pronunciados” más que a un nivel superficial, ya que, más precisamente, es, como se ha mencionado, “la ley de lo que puede ser dicho”, el sistema de reglas puesto en juego para la enunciabilidad misma. Desde el punto de vista arqueológico, la historia de los discursos no puede seguir el movimiento lineal y progresivo de una *ratio* única: al contrario, aparece estructurada según una sucesión de rupturas, cortes bruscos y relativamente enigmáticos que corresponden al pasaje de una episteme a la otra o incluso a la transformación de prácticas discursivas entre sí.

Así como Foucault utiliza a la pintura como archivo para poner en evidencia la sistematicidad epistémica de una formación histórica, también traza en su obra los lineamientos de una arqueología de la pintura. Extrapolando ese gesto, esta investigación se propone armar un archivo de acuerdo a estos principios bajo la lógica de la figura del resto, que funcione también como una arqueología (posible) del saber, a partir de la cual proponer un tipo específico de conocimiento sobre la posdictadura en Argentina en una co-determinación entre lo visible (de las obras) y lo enunciable (a partir de ellas).

Esto conlleva aceptar de algún modo que un archivo del arte argentino posdictadura pueda constituir parte fundamental de la episteme del momento histórico al que refiere y desde el que se lo invoca. No se trata de estudiar lo que las obras de arte significan o descifrar lo que quieren decir en determinado contexto, sino de configurar un entramado de saberes a partir de las imágenes con las que tienden lazos y articular un modo de lectura desde la contemporaneidad. Se trata, asimismo, de describir la relación que establecen las

obras con los discursos que las sostienen, en los que se desarrollan o aquellos con los que discuten. Como las obras estrictamente “no hablan”, ponen en evidencia la complejidad de su relación con el decir e imponen su vínculo con el ver y el sentir.

De este modo, quedan enunciadas algunas bases para este trabajo de archivo que propone un entrecruzamiento entre práctica arqueológica, pensamiento estético y cuestionamiento historiográfico siguiendo perspectivas teóricas que problematizan las visiones más tradicionales de pronunciarse en el discurso de la historia. En Foucault desde *Las palabras y las cosas* y vía el impacto de Nietzsche –e incluso de Immanuel Kant- en su obra, la pregunta por las condiciones de posibilidad históricas dan gran impulso a la investigación y definen un horizonte de trabajo que queremos emular aquí. Finalmente, el archivo artístico, la práctica artística interrogada, es el lugar de una experiencia que permite pensar la configuración epistémica que es posible sostener a partir de una colección de imágenes.

### **Arqueología e imagen**

Foucault se interesó especialmente por algunas obras de arte que oficiaron de monumentos de cierto entramado discursivo sobre el poder que le interesaba discutir. Sin pretender un recorrido exhaustivo por las obras en las que estos documentos aparecen, resulta relevante atender a esta perspectiva arqueológica para analizar el funcionamiento del lazo problemático entre lo discursivo y lo visual a fin de comprender bajo qué modalidades una reflexión sobre obras de arte se completa con una empresa propiamente filosófica como es la de la arqueología. Foucault intenta, en definitiva, proponer un modelo de inteligibilidad que, aunque fragmentario por la propia incompletitud y contingencia del archivo, dé cuenta de lo que permite la interacción entre el razonamiento sobre la historia y la práctica conceptual a partir de obras de arte.

Si las pinturas fueron, para Michel Foucault, la ocasión de un ejercicio preparatorio, complemento del discurso arqueológico, no es solamente porque constituyeran un lugar privilegiado de visibilidad que se prestaría a la descripción, sino porque retenían en la mejor de sus redes la imagen, hogar perceptible donde se distribuyen los juegos de aparición. (Triki, 2003: 109)

Esta puesta en cuestión de la imagen como “juego de aparición” orienta la mirada hacia la inestabilidad de un discurso inmanente a un entramado espacial y temporal. Precisamente, la tarea de la arqueología es la de diagnosticar, a partir de las producciones visuales, las condiciones de visibilidad y enunciación propias de cada formación histórica con la plena consciencia de la ausencia de la figura de un sujeto –en tanto autor soberano– para el cual se constituyen prácticas de la mirada y la escucha. En este sentido, a partir de algunas referencias teóricas, es posible distinguir diversos modos de aparición de la imagen en el campo de una visibilidad que le hace preguntas a la historia y sus métodos. Siguiendo a Rachida Triki (2003) es posible reconocer una serie de figuras que Foucault tematiza en diversas obras: la imagen-ficción –constituida en la era clásica–, la imagen-objeto en la pintura de Manet y la imagen-luz en la pintura fotogénica de Fromanger. El devenir de la imagen en cada caso podrá resultar modélico para el trabajo con las obras seleccionadas en esta investigación.

Si bien Foucault sostiene evidentemente la no relación del lenguaje y lo visible y destaca que todas las metáforas e imágenes posibles no definen más que sucesiones de la sintaxis, adopta un tono meticuloso que parece recurrir a la imagen para problematizar el discurso y sus nociones fundamentales como aquella de la representación, la división general de la edad clásica entre la representación y su objeto. La pintura funciona en este marco como un documento modelo de una nueva configuración del saber. En este caso, la pintura sería documento por excelencia en el que analizar las concomitancias de los objetos y sus relaciones. La imagen expone de este modo su dimensión sensorial y dinámica, constitutiva de una situación de percepción. Finalmente, según esta consideración, la imagen capta y fija un elemento privilegiado de la visibilidad que parece pasible de ser estudiado como modo de aparición y de la relación que mantiene con las operaciones de visión, lenguaje y sentido.

Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces. (Foucault, 2002: 19).

La pintura figurativa está compuesta como un organismo en el que las formas se asimilan a los elementos como buenas representaciones. La red de inteligibilidad en este caso debe contemplar la relación entre figura y modelo como una estructura racional insoslayable. Para Foucault, la pintura clásica o figurativa tendría esencialmente un esquema de organización espacial en el que se establece la ilusión de la representación en su dimensión escenificada. En este sentido, es posible proponer que se establece una interdependencia entre el espacio escénico y el espacio pictórico que, desde la antigüedad hasta el Renacimiento, a pesar de las diferencias y las concepciones divergentes en torno a la representación, intentan conformar una unidad próxima al esquema teatral: “el ilusionismo del arte figurativo es entonces esencialmente referencia”. La obra se convierte en el lugar de expresión autorizado por una relación específica con lo “real”, “explicable por el hacerse cargo de un discurso institucionalizado” (Triki, 2003: 114).

El ejemplo ideal para pensar estas cuestiones y atender a su uso metodológico es el análisis de *Las Meninas* de Diego Velázquez, realizado por Foucault en *Las palabras y las cosas*. Uno de los aspectos más destacables del estudio radica en cierto desborde del juego de miradas y presencias que encuentra entre el primer plano y el fondo del cuadro, parámetros indiscutibles de la modernidad en el arte.

Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquella recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un espacio esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta –de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo –que es el mismo- ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación. (Foucault, 2002: 25).

Toda representación de una mirada dirigida al espectador es como una alegoría de la pintura. En este caso, dice que la pintura no es posible más que porque el espacio en el que se sostiene el cuadro y aquel en el que se sostiene la pintura son el mismo. “Es por eso que el pintor puede ocupar el lugar devenido indiferente del modelo y el cuadro devenir autorretrato de lo visible donde estamos, de lo visible que somos” (Triki, 2003: 115). *Las Meninas* y la pintura en general serían como el lugar visible que permite las formas a partir de las cuales la práctica pictórica y las visibilidades se dan como “capaces de ser pensadas”,

como diría Foucault. Lo visible desborda los límites materiales del cuadro y los planos de la construcción de la perspectiva. El cuadro simbólico que define el lugar de la pintura choca con sus repeticiones y cruces al interior del cuadro. Se pone en cuestión de este modo la mimesis misma a partir de la multiplicación de encuadres en la indistinción de lo que se da como representación. El espacio se ofrece a la proliferación de circulaciones, la escena se descompone y la imagen pasa a una forma de singularidad, a una figura de presencia. No se trata como en la imagen posterior de imágenes que son pura sensorialidad como pura visibilidad. Allí la forma mimética de la imagen adquiere una fuerza de presencia singular e independiente del lugar ocupado en el espacio pictórico.

En relación con la idea de imagen-objeto, Triki parte de *Los poderes de la imagen* de Louis Marin, pues propone sustituir a la cuestión del ser de la imagen que se inscribe históricamente en la problemática de la representación o presencia segunda, por una interrogación sobre sus virtudes. En este sentido, sugiere el examen de las condiciones de posibilidad de su aparición y la eficacia que se sitúa en la esfera de la puesta en visión. La obra para Marin constituye un límite del cual la imagen es signo que esconde, en su visibilidad, la potencia de lo invisible.

¿Qué es re-presentar si no presentar nuevamente (en la modalidad del tiempo) o en el lugar de... (en la del espacio)? El prefijo re- importa en términos del valor de sustitución. Algo que *estaba* presente y no *lo es* más, está *ahora* representado. En el lugar de algo que está presente en otro lado, está *presente* algo dado *aquí*: imagen. En el lugar de la representación, entonces, hay un ausente en el tiempo o el espacio más bien otro, y una sustitución se opera de este otro, en su lugar. (Marin, 1993: 10)

Este régimen puede ser pensado en el análisis que Foucault propone para las imágenes de Manet. Para él, el conjunto de las modificaciones que la pintura de Manet introduce en el arte habilitó no solo su propia originalidad, sino toda la pintura del siglo XX, es decir, abrió un ámbito de producción y experimentación con la materialidad y la forma en pintura. Estas transformaciones consisten esencialmente en “hacer jugar” al interior mismo de sus cuadros, de lo que representan, las propiedades materiales del espacio sobre el cual pinta mientras, en la edad clásica, todo el esfuerzo del arte consistía en hacer olvidar la bidimensionalidad del cuadro y el espacio donde se lleva a cabo. Lo que se deconstruye con Manet y se desterritorializa es la imagen-pintura clásica, el conjunto de dispositivos que permitían la organización ilusionista instituida en el Renacimiento. Esto

implica, por un lado, los efectos de profundidad “oblicuos y espirales” que ocultan el rectángulo; por otro lado, la representación de una iluminación interior o exterior a la tela “que viene del fondo o de la derecha o de la izquierda” de manera de “esquivar” la iluminación real de la superficie rectangular según el lugar ocupado por el cuadro en el espacio. Finalmente, queda por pensar el lugar ideal del pintor y el espectador a partir del cual podía y debía el cuadro ser observado. En efecto, -sostiene Triki- “la imagen-representación se daba en un interior ficticio” (2003:119). La “ventana abierta” del Renacimiento es una parábola de las figuras invertidas: el artista abre la ventana para que el ojo se precipite en ella y emerja la imagen autorizada. La modificación levanta la máscara y hace resurgir las propiedades y limitaciones materiales de la tela.

Había que negar también que el cuadro era un pedazo de espacio delante del cual el espectador podía desplazarse, en torno del cual el espectador podía girar y del que, por consiguiente, podía aprehender un ángulo o eventualmente las dos caras, y es por eso que, desde el *Quattrocento*, esa pintura fijaba cierto lugar ideal a partir del cual, y solo a partir del cual, se podía y se debía ver el cuadro; de modo tal que, si se quiere, la materialidad del cuadro, la superficie rectangular, plana, iluminada realmente por una luz y en torno de la cual o delante de la cual uno podía desplazarse, todo eso quedaba enmascarado y rehuido por lo que se representaba en el cuadro mismo. Y el cuadro representaba un espacio profundo, iluminado por un sol lateral y visto como un espectáculo desde un lugar ideal. (Foucault, 2015: 14-15)

Lo que hizo Manet –tal como explica Foucault en un breve ensayo sobre su obra- fue hacer resurgir dentro del espacio mismo en el que el cuadro se representaba, las propiedades que hasta ahora habían sido especialmente enmascaradas. La superficie rectangular, los ejes verticales y horizontales, la iluminación real de la tela, se restituyen en los cuadros de Manet como operaciones a ser percibidas y son reinventadas por él. Se trata del cuadro (cuadro-objeto) como materialidad, “como cosa coloreada cuya iluminación se debe a una luz exterior y delante o en torno de la cual gira el espectador” (Foucault, 2015: 15).

Esta reinención del cuadro-objeto, esta exploración de la materialidad de la tela es el gran aporte que Foucault reconoce en la pintura de Manet. Por eso, a través del análisis de cómo hizo jugar el artista el espacio de la tela, cómo trabajó la iluminación en tanto luz exterior real y cuál es el lugar del espectador con respecto al cuadro, Foucault intenta pensar las innovaciones de la imagen representada y, en este mismo sentido, el modo en la que la

pintura de Manet constituye un documento insoslayable de una nueva configuración pictórica sobre el espacio y el tiempo. Se trata, para Foucault, de una puesta en juego de “la propiedad del cuadro de no ser en absoluto un espacio normativo –para decirlo de algún modo-, cuya representación nos impone o impone al espectador un punto y uno solo desde el cual mirar” (Foucault, 2015: 63). El cuadro, en Manet, es para Foucault un espacio “delante del cual y con respecto al cual uno puede desplazarse” (2015: 63). Espectador móvil, no-profundidad, espacio material que no se enmascara, puestos en juegos en un espacio que se sabe representación. En definitiva, Manet puso en evidencia las condiciones de posibilidad de la imagen-cuadro y con ello produjo un desplazamiento de la imagen-espectáculo a la imagen-objeto, de la imagen puramente ficcional a la imagen física. “En lugar de jugar con las ilusiones, la pintura pone a jugar los elementos materiales de la tela con la cual se hace cuerpo” (Triki, 2003: 121).

Finalmente, es posible tematizar en Foucault lo que Triki denomina la imagen-luz, una pintura en la que el espacio se abre a la luz y por ella, y es fragmentado por sus reflejos.

La escena explota de su forma espectacular, en la ruptura de los elementos propios de la representación, a saber la separación forma/fondo, la construcción perspectiva y el juego de las relaciones dimensión/volumen. El fondo deja de ser el horizonte del espacio infinito para devenir fondo, fondo liso que hace surgir los cuerpos hacia el plano delantero del cuadro. La desestabilización y la indeterminación de los objetos y de los personajes da vida a las figuras liberando las formas-objetos pictóricas que hacen cuerpo con el material de la obra. Estas figuras devienen color, luz, extensión, ritmo, pasaje... (Triki, 2003: 122-123)

Pero, ¿cómo destruir el cadáver de la imagen mimética? Haciendo referencia a diversas corrientes de la pintura contemporánea, Foucault lamenta la morosidad de sus discursos y prácticas para explayarse sobre el arte de Gérard Fromanger en su ensayo “La pintura fotogénica” publicado originalmente en 1975 en donde la imagen es “propulsada por un artífice del que ni siquiera se ve la sombra” (2016: 123). En relación con esto, admira especialmente la obra en la que Fromanger pinta sobre imágenes “cualesquiera”, es decir, imágenes al azar, sacadas de cualquier lado, “sobre el movimiento anónimo de lo que acontece” (2016: 120) y compone pictóricamente sobre ellas a partir de la diapositiva proyectada sobre una pantalla.

Fromanger no busca como el fotógrafo del film *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) conocer qué es lo que ocurrió en el momento en que la foto fue tomada, sino “el acontecimiento que tiene lugar y que continúa teniendo lugar sin cesar en la imagen –el hecho mismo de la imagen” (Foucault, 2016: 120). Se detiene, entonces, sobre el acontecimiento que es interior a la imagen y que Fromanger hace existir eludiendo el relevo del dibujo y aplicando pintura directamente sobre la pantalla de proyección. Esto permite que los colores generen distancias, tensiones y regiones de la imagen cuya referencia ya no existe una vez que la foto-acontecimiento emerge. Foucault recuerda que Fromanger asegura que el momento fundamental de su producción es cuando apaga el proyector y se desnuda frente a sí precisamente este acontecimiento.

En el movimiento mediante el cual la pintura despoja al cuadro de su soporte fotográfico, el acontecimiento se desliza entre sus manos, brota como un ramillete, adquiere velocidad infinita, une y multiplica instantáneamente los puntos y los tiempos, suscita un cúmulo de gestos y miradas, traza entre ellos mil caminos posibles –y hace precisamente que su pintura, emergiendo de la noche, nunca más esté “sola”. Una pintura poblada de miles de exteriores presentes y futuros. (Foucault, 2016: 121).

Lo que se produce en la aparición de este acontecimiento –dice Foucault- es una suerte de trashumancia por la que la imagen circula volviendo perceptible la circulación del deseo. Esta nueva pintura fotogénica –como la llama- se burla de sí misma por buscar el gesto intransitivo o el signo puro. Más bien, esta nueva figuración “acepta el devenir lugar del pasaje, transición infinita, pintura poblada y concurrida” (Foucault, 2016: 123). La pintura en Fromanger reúne para Foucault todas las técnicas de la imagen y los parentescos posibles entre ellas ampliándolas y modificándolas.

El procedimiento Fromanger produce una desterritorialización y reterritorialización de la pintura en la foto, permitiendo la circulación indefinida de las imágenes de la vida en el espectáculo. Lo que Foucault llamaría los poderes de la pintura son los que Triki denomina de la dinamización de la imagen por la transposición de la luz eléctrica del proyector. Esto multiplica las potencialidades de la pintura en un gesto profanatorio de la soberanía clásica.

Estas reflexiones conducen a un lugar central para esta tesis: el análisis foucaultiano de la imagen es a la vez arqueológico y estético. Toma las técnicas y los procedimientos pictóricos para abrir el espacio de visibilidad y descifrar las condiciones de posibilidad de

distintos hechos artísticos y de su lectura y relectura, y de la localización del sujeto a su alrededor. Foucault recurrió al arte en diversas ocasiones para volver imagen el pensamiento sin dejar de analizar las particularidades del gesto pictórico. A cada formación histórica le hace corresponder un conjunto específico de relaciones –teóricas y tecnológicas- y fuerzas de intensidad que permiten pensar la historia y sus sujetos. La imagen –objeto, técnica y espacio-temporalidad- condensa, de algún modo, un cúmulo de saberes, un entramado discursivo que reenvía a una formación identificable potencialmente, precisamente, a partir de estos procesos.

### **El archivo como objeto y práctica**

A tono con perspectivas más contemporáneas, en *Le désordre des familles* – publicado originalmente en 1982-, Arlette Farge y Foucault (2014) sostienen que la idea de que la historia está consagrada a la exactitud del archivo y la filosofía a la arquitectura de las ideas es una falacia absoluta. Ellos evitan deliberadamente inscribirse en esa lógica y producen una lectura de los “Archivos de la Bastilla” depositados en la Biblioteca del Arsenal, concerniendo a los asuntos policiales que –en torno a la Bastilla- fueron dispersados en la Revolución y luego reunidos nuevamente. Más allá de los datos policiales y las particularidades de los prontuarios, intentan abrir el archivo a la reflexión sobre la vida cotidiana de las clases populares de París durante la época de la monarquía absoluta, al menos durante un cierto período del Antiguo Régimen. Lejos de buscar en esos archivos una documentación sobre el absolutismo real o la manera en la cual el monarca eliminaba a sus enemigos, la lectura de esos *dossiers* les permite rastrear las huellas de la ira del soberano y los ímpetus del pueblo, construyendo entre-líneas una concepción de historia lábil, hecha de discontinuidades, rupturas y pasiones, cuya relectura implica una labor compleja y siempre renovada.

Foucault y Farge intentan leer en los archivos el registro de una paradoja: “[el archivo] fija repentinamente la vida de la gente, al mismo tiempo que se escapa de él una impresión de movimiento incesante, de circulación constante” (Farge, Foucault, 2014: 12). Precisamente, en vez de leer sobre la administración del espacio, el control del tiempo y la implantación de castigos para los revolucionarios, Farge y Foucault encuentran

la imagen de un París capturado en sus noches: las requisas en las habitaciones, en los cuartos de los albergues y los lugares cerrados de mala fama que se abren sobre la vida nocturna. El inspector puede entrar en todos lados, interrumpir el sueño de la gente, sorprender a los amantes y sus relaciones, pedir a cada uno el porqué de sus actividades. (Farge y Foucault, 2014: 13)

En un conocido libro traducido al español en 1991 como *La atracción del archivo –Le goût de l’archive* (1989)- Farge describe extensamente su acercamiento al archivo judicial del siglo XVIII, reunido en series en el Archivo Nacional en la Biblioteca del Arsenal y en la Biblioteca Nacional de París. La autora da al documento un particular tratamiento, como si fuera una entidad con vida propia que impone una experiencia física precisa. El archivo “en invierno como en verano está helado; los dedos se agarrotan al descifrarlo, mientras se impregnan de polvo frío en contacto con su papel pergamino o de tela” (1991: 7) –sostiene-, al tiempo que afirma que “es de difícil lectura para ojos poco avezados aun cuando a veces esté cubierto por una escritura minuciosa y regular” (1991: 7). Se trata de una advertencia que arenga a la lectura no ingenua e invita a la reflexión sobre el significado sosteniendo asimismo que el documento es algo infinitamente precioso, digno de ser redescubierto de modo permanente.

El archivo supone el archivero; una mano que colecciona y clasifica, y aun cuando el archivo judicial es ciertamente, en todas las bibliotecas o depósitos de archivos departamentales, el que se conserva más “brutalmente” (es decir, guardado de la forma más simple en estado bruto, sin encuadernar, únicamente reunido o atado como un haz de paja), en cierto modo, está preparado para su eventual utilización. (Farge, 1991: 8)

Asimismo, el archivo implica un tipo de relación con los documentos que se va volviendo problemática a medida que se trabaja.

No se parece a los textos, a los documentos impresos, a las “relaciones”, a las correspondencias, a los diarios, ni siquiera a las autobiografías. Es difícil en su materialidad. Pues es desmesurado, invasor como las mareas de los equinoccios, los aludes y las inundaciones. (Farge, 1991: 8-9)

Farge estaba convencida de que el trabajo en el archivo evoca los términos “de zambullida, de inmersión, es decir, de ahogamiento... el mar está ahí” (Farge, 1991: 9).

Desconcertante y colosal, el archivo atrapa y “se abre brutalmente sobre un mundo desconocido donde los condenados, los miserables y los malos sujetos interpretan su papel en una sociedad viva e inestable” (Farge, 1991: 10). El archivo es una desgarradura que delinea un acontecimiento inesperado y se enfoca sobre algunos instantes de la vida de personajes ordinarios, pocas veces visitados por la historia, material de una reescritura de los desclasados que brega por convertirse en historia. Por eso, el archivo no escribe páginas de historia, sino que “describe con palabras de todos los días lo irrisorio y lo trágico en el mismo tono, en el cual lo importante para la administración es saber quiénes son los responsables y cómo castigarlos” (Farge, 1991: 11). De este modo, nace la sensación de rasgar el velo, atravesar la opacidad de un tiempo que ha quedado oscurecido, de acceder a un lugar incierto. El archivo articula este viaje, “actúa como un despojamiento; plegados en algunas líneas aparece, no solamente lo inaccesible, sino lo vivo”. Emergen los fragmentos de la verdad que ha sido vencida, haciendo indudable que “el descubrimiento del archivo es un maná que se ofrece y que justifica plenamente su nombre: fuente” (Farge, 1991: 11-12).

Introducirse en el archivo implica asumir también la ficcionalidad de una construcción. La ingenuidad de encontrar “el pasado” desaparece en cuanto surge la decisión del archivero, la voluntad del arconte, la sensibilidad del historiador o el artista que lo usan como material de obra. Por eso, con Farge es posible decir que realiza una suerte de “milagro”, el de unir “el pasado con el presente”, el de un encuentro con la muerte y un trabajo con los fantasmas. “Extraño sentimiento el de un súbito encuentro con existencias desconocidas, accidentadas y plenas, que mezclan, como para embrollar mejor, lo próximo (tan cercano) y lo lejano, lo difunto” (Farge, 1991: 12).

El archivo juega con la verdad, así como con lo real mientras los produce, mientras “impresiona por esa posición ambigua en la cual, al desvelar un drama, se alzan los actores atrapados, cuyas palabras transcritas seguramente contienen más intensidad que verdad” (Farge, 1991: 25-26). El archivo, entonces, no es un depósito del que se sacan cosas – incluso por curiosidad o placer. Es una carencia “semejante a la que describía Michel de Certeau a propósito del conocimiento, cuando lo describía así: ‘Aquello que no cesa de modificarse a causa de una carencia inolvidable’” (Farge, 1991: 46).

## **Figuras de la historia**

La relación entre arte e historia se puede pensar en la clave de la relación entre historia y juego a fin de abrir el problema de la representación del pasado a la cuestión propiamente estética de la *aisthesis*. Inscribiéndose en un recorrido de estas características, Agamben parte del vínculo entre juego y rito en tanto mantienen “una relación con el calendario y el tiempo” (2003: 98): el rito fija el tiempo y estructura el calendario; el juego interviene en el tiempo para alterarlo. En este sentido, toma de Émile Benveniste la relación entre juego y rito para comprobar el vínculo con la esfera de lo sagrado, pues el juego proviene de lo sagrado, pero invierte su sentido: “La potencia del acto sagrado reside precisamente en la conjunción del *mito* que enuncia la historia y del *rito* que la reproduce” (2003: 99-100). Aquí aparece una diferencia fundamental pues, en el juego, sobrevive el rito sin que se conserve la forma de lo sagrado, pero el mito -en tanto “fabulación en palabras sugestivas que confiere a los actos su sentido” (p. 100)- se ha olvidado. En la distinción entre *jocus* y *ludus*, es posible encontrar elementos para una definición de juego:

Se origina en lo sagrado, del cual ofrece una imagen invertida y fragmentada. Si lo sagrado puede definirse mediante la unidad consustancial del mito y el rito, podríamos decir que hay juego cuando sólo se cumple una mitad de la operación sagrada, traduciendo únicamente el mito en palabras y únicamente el rito en acciones. (Agamben, 2003: 100)

Agamben encuentra una “conexión invertida” entre el juego y lo sagrado, pues el juego es el lugar donde se celebran los ritos y se manipulan objetos y palabras de la esfera de lo sagrado, cuyo sentido ha quedado anulado. En este olvido, lo sagrado se desvincula del tiempo de los relojes y habilita otro tiempo u otra dimensión del tiempo: “al jugar, el hombre se desprende del tiempo sagrado y lo ‘olvida’ en el tiempo humano” (Agamben, 2003: 101). El juego inaugura un tiempo donde lo sagrado está como desperdigado en y por el tiempo humano, tomando la forma de éste y como consecuencia de este movimiento, lo viejo se transforma en juego más allá de lo sagrado o profano de su origen. En la conversión en *juguete*, se produce una apropiación que es una profanación o una historización. La esencia del juguete es “lo Histórico” en estado puro, pues allí es donde puede captarse la temporalidad de la historia, que no llega a captarse ni en un monumento, ni en un objeto de anticuario, ni en un documento de archivo. La temporalidad del juguete es la temporalidad humana (y profana), histórica:

Mientras que el valor y el significado del objeto antiguo y del documento están en función de su antigüedad, del modo en que presentifican y vuelven tangible un pasado más o menos remoto, el juguete, fragmentando y tergiversando el pasado o bien miniaturizando el presente –jugando pues tanto en la *diacronía* como en la *sincronía*–, presentifica y vuelve tangible la temporalidad humana en sí misma, la pura distancia diferencial entre el “una vez” y el “ya no más”. (Agamben, 2003: 103)

¿Qué significa “jugar”? “Jugar: amurallarse, componer un cuento fantástico, buscar ese objeto único e imposible que podría permitir no sólo *saber* todo, sino *experimentarlo todo a la vez*” (Negroni, 2011: 77). Así es posible pensar el juego y la experiencia en una dupla inescindible. Hacer historia es jugar con las experiencias y las imágenes, pues el que juega es para Agamben como un coleccionista que “extrae el objeto de su distancia diacrónica o de su cercanía sincrónica y lo capta en la remota proximidad de la historia” (Agamben, 2003: 104). En este pensador, estas ideas se asocian a dos figuras: la del coleccionista y la del arqueólogo. Ambas metodológicamente fundamentales para el esfuerzo de imaginar un archivo del arte a partir del resto.

Es a partir de las figuras del coleccionista y el arqueólogo que Agamben quiere establecer la relación entre juego e historia, pues sugiere que, si tal relación existe, “aquello con que juegan los niños es la historia” y “el juego es esa relación con los objetos y los comportamientos humanos que capta en ellos el puro carácter histórico-temporal” (Agamben, 2003: 104-105). La conexión entre juego y rito permite destacar el hecho de que, mientras el rito transforma los acontecimientos en estructuras –y, por lo tanto, resuelve la contradicción entre pasado mítico y presente anulando el hiato que los separa resituando los acontecimientos en la estructura sincrónica–, el juego transforma las estructuras en acontecimientos –y, por lo mismo, destruye la relación pasado/presente desarticulando la estructura en acontecimientos–. “Si el rito es entonces una máquina para transformar la diacronía en sincronía, el juego es por el contrario una máquina que transforma la sincronía en diacronía” (p. 107). Entre sincronía y diacronía, el juego –como la obra de arte– resitúa estructuras y acontecimientos en un presente que problematiza el vínculo con el pasado y tiene la capacidad de producir “distancias diferenciales” (p. 108).

Agamben propone que el objeto de la historia es la oposición entre diacronía y sincronía –y no la diacronía simplemente– que caracteriza a todas las sociedades humanas. Por eso, representar el devenir histórico como una sucesión de acontecimientos implica un ocultamiento de la sincronía también existente y constitutiva del tiempo humano en el que

“todo acontecimiento histórico representa una distancia diferencial entre diacronía y sincronía, que instituye entre ellas una relación significativa” (Agamben, 2003: 109-110). Agamben sugiere que los acontecimientos históricos no se revelan ni en la sucesión ni en la simultaneidad, sino en la espacio-distancia entre ellas. Y son, justamente, el rito y el juego los que funcionan instituyendo relaciones significantes en ambos ejes dando como resultado una historia que es consecuencia de las relaciones que rito y juego establecen.

Las obras de arte tienen la capacidad de instalar o abrir la discontinuidad en un eje donde la lógica implica que ni el presente se transforme inmediatamente en pasado ni el pasado inmediatamente en presente. En este sentido, se vuelve necesario reconocer que la posibilidad de establecer relaciones significantes entre presente y pasado –y la posibilidad de la sociedad humana, la historia y la reflexión sobre ella– radica, entonces, en el reconocimiento de una discontinuidad radical que no habilita el pasaje de uno a otro (presente, pasado, futuro) ni la transformación total de uno en otro. Las obras de arte tienen la posibilidad de hacer sobrevivir “residuos” de una y otra esfera, de lo que se deduce una idea de relación con la historia anclada en una topología que es utópica y distópica a la vez, en una diferencia significativa entre diacronía y sincronía, “entre *aión* y *chrónos*, entre vivos y muertos, entre naturaleza y cultura” (Agamben, 2003: 125).

Tal como lo piensa Agamben, el coleccionista extrae el objeto “de su distancia diacrónica o de su cercanía sincrónica y lo capta en la remota proximidad de la historia” (2003: 104). Evidentemente, está orientado por la concepción de Walter Benjamin, cuya filosofía está impregnada del gesto de la colección y para quien lectura y escritura podrían pensarse como ejercicios de coleccionista que, además de en operación filosófica, se traducen en promesa de redención y rescate. En sus ensayos, hay lugar para los objetos más dispares de la realidad física y cultural: desde recuerdos de niñez hasta terminología teológica pasando por fragmentos de filosofía marxista al margen de cualquier ortodoxia.

En el ensayo sobre Eduard Fuchs de 1937, Benjamin se interesa especialmente por la naturaleza del coleccionismo. Fuchs era propietario de una de las mayores colecciones de caricaturas, arte erótico y cuadros de costumbres. En “Eduard Fuchs: historia y coleccionismo”, Benjamin plantea el doble problema de los caracteres psicológicos del coleccionista y la naturaleza del coleccionismo en tanto que traslación de la historia de la cultura a un patrimonio de bienes. Detecta en Fuchs los atributos de una sensibilidad ligada a un pathos (*pathos*, sufrimiento y pasión) específico, unos atributos que convierten al coleccionista en un individuo perteneciente a las minorías más excéntricas y complejas de la sociedad:

A la figura del coleccionista, que con el tiempo aparece cada vez más atractiva, no se le ha dado todavía lo suyo. Nada nos impide creer que ninguna otra hubiese podido deparar ante los narradores románticos un aspecto más seductor. Son románticas las figuras del viajante, del jugador, del virtuoso. Pero falta la del coleccionista. (Benjamin, 1987e: 116)

Benjamin insiste en el interés que la figura del coleccionista presenta para la psicología. La psicopatología moderna considera abiertamente el coleccionismo como una conducta ligada a naturalezas maníacas y megalómanas, estrechamente relacionada con comportamientos como la usura o la avaricia. Sin embargo, Benjamin se pregunta por el sentido del coleccionismo en relación con la memoria y la recuperación de la historia. El coleccionista es un “adivino del destino” y detrás de su conducta se esconde la obsesión de objectualizar el legado del pasado y convertirlo en un patrimonio de bienes que, sin valor pecuniario alguno, constituyen un incalculable tesoro:

El conjuro que intenta el coleccionista busca encerrar en un círculo mágico lo que es el objeto individual, uno que se congela en tanto que un final escalofrío (el de ser adquirido) lo recorre. [...] Coleccionar es una forma del recuerdo remitida a la praxis, y es la más terminante entre las distintas manifestaciones profanas de la ‘cercanía’. [H 1 a, 2] (Benjamin, 2007a: 223)

El arraigo de la propiedad es el espíritu del coleccionista y sólo este aspecto de la naturaleza del coleccionismo puede explicar el denominador común de este *pathos*: buscar, encontrar, clasificar y agrupar parte de la historia y la cultura. El coleccionismo como gesto filosófico e historiador (por fuera de los modos estabilizadores de hacer historia), sometido a la inexorabilidad del fragmento:

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta “compleción”? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación

más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en el zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión. [H 1 a, 2] (Benjamin, 2007a: 223)

Benjamin puso al coleccionista en el centro de su reflexión sobre la historia, la historiografía y la exposición de los objetos que hay que comprender. Ligó ésta a una necesidad de hacer visible la verdad y la entendió como modo de presentar el pensamiento. La figura del coleccionista hace evidente la necesaria figurabilidad del saber sobre la historia. Este “saber muy político, muy actual, inflado de contemporaneidad, debe desembocar sobre la exposición de una colección efectiva y total” (Déotte, 1998: 208). Para Jean-Louis Déotte, se trata de un saber que antes de atravesar los sueños del pasado como los propios sueños y mitologías, debe tener la fulguración del sueño brutal. Implica aceptar que la sola exposición política posible de la historia sea estética y no ya conceptual como para la historia hegeliana o marxiana.

Es en la figura de Fuchs donde se encuentra un pilar para pensar la crítica benjaminiana de la historia cultural socialdemócrata y los lineamientos de la filosofía de la historia que aún proporcionan claves fundamentales para explorar la contemporaneidad. Para Benjamin, el coleccionista es un teórico y un actor político porque resuelve de modo práctico las paradojas que la teoría –según Marx- encontró sin ir más allá. Fuchs sirve a los propósitos benjaminianos en tanto personaje a partir del cual pensar el valor de la colección al servicio de la historia de la cultura. El coleccionista es capaz de acoger cierto tipo de cosas en función de su similitud. La acumulación de cosas, de esas cosas que hay que llamar las inciertas alegorías materiales, resulta tal vez de la tentativa misma de llenar el retraso relativo a la irrupción de un cierto registro de la similitud, que puede ser material, figural o de textura. La serie no-finita de fragmentos colectados no permite restituir una totalidad, sino pensar, delinear, los contornos a los que escapa: tal la textura singular de la similitud. Según Déotte, la primera pieza adquirida es por donde comienza una nueva colección y es paradójal: un verdadero acontecimiento visual, gustativo, táctil, sonoro, etc., totalmente improgramado, pero al mismo tiempo una suerte de programa de selección para quien tenga la necesidad de configurar la posibilidad de acontecer. La primera pieza es a la vez la potencia de colección. Es porque se ha sido tocado por ella que se decide en cierta forma a conmemorar ese acontecimiento que ella convirtió en coleccionante.

Se entiende de este modo que el coleccionista sea el primer nombre de artista para Benjamin porque responde al requerimiento de una cosa que, a diferencia de la ley, no le dice qué debe hacer, sino que se vuelve sensible por el rodeo de una multiplicidad de resplandores. En el volumen *H* [El coleccionista] del *Libro de los Pasajes*, es posible deducir esta característica del artista contemporáneo de la estética filosófica:

Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es ésta la base sobre la que funda en sentido kantiano y schopenhaueriano una consideración ‘desinteresada’, en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano, y que habría que comparar sobre todo con la mirada del gran fisonomista. [H 2, 7; H 2 a, 1] (2007a: 225)

Estas ideas en torno a la colección en Benjamin implican que, a partir del reconocimiento benjaminiano de que la modernidad, además de potenciar el desarrollo de nuevas tecnologías, conlleva una radical reorientación en la representación y experiencia del tiempo y el espacio con consecuencias materiales y conceptuales en la vida cultural en su conjunto. La manera de concebir la historia –ya no identificable con el modelo de historia lineal e irreversible vigente desde la Ilustración- se modifica radicalmente, ahora pasible de ser pensada a la luz de la espacialización del tiempo en imágenes y la temporalización del espacio en restos acumulables. En este sentido, el *Libro de los Pasajes* hace del “almacenamiento” su razón de ser y sustituye el texto cíclico discursivo de la siguiente manera:

Por una acumulación de fichas en las que el autor alterna documentos autobiográficos con citas sobre fuentes ya publicadas y, en general, fragmentos yuxtapuestos en un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones, como un álbum de horas movibles o, pensando en clave digital, como una base de datos, archivados en carpetas temporales (Guash, 2011: 23).

La historia queda fragmentada y archivada en anotaciones organizadas en 36 categorías con títulos como “Moda”, “Aburrimiento”, “Ciudad de sueño”, “Fotografía”, etc., y el montaje es el vehículo para su relato sobre las galerías del París de fines del siglo XIX en su emergencia esporádica y no lineal, entendida por Benjamin como un desafío al

progreso. Se volverá sobre esto, pero digamos ahora que la concepción benjaminiana de montaje se nutre del papel que tuvo en las prácticas artísticas de vanguardia después de la Primera Guerra mundial, en las que los artistas “se apartaban paulatinamente del concepto de disrupción espacial propio del *collage*” para tomar el desafío de “desarrollar el concepto de historia a partir de metáforas espaciales” (Guasch, 2011: 23). Entre el collage y la obra dadaísta, el coleccionista monta discontinuidades que ocasionalmente convergen.

El arqueólogo, por su parte, investiga los objetos resituándolos en un relato para definir las condiciones de posibilidad de formas de pensamiento que se cristalizan a través del tiempo. El arqueólogo describe el archivo que, siguiendo la perspectiva de Foucault, se puede entender como el “juego de las reglas que en una cultura determinan la aparición y la desaparición de los enunciados, su permanencia y su borradura, su existencia paradójica de *acontecimientos* y de *cosas*” (Revel, 2008: 16). El arqueólogo analiza los hechos discursivos como monumentos articulados históricamente. La idea de *arché*, origen, que se encuentra en “arqueología” no apunta al pasado, sino que enfoca el presente. Por eso, para Foucault, “plantear la cuestión de la historicidad de los objetos del saber es problematizar nuestra propia pertenencia a la vez a un régimen de discursividad dado y a una configuración del poder” (Revel, p. 19).<sup>12</sup> Esto implica cuestionar necesariamente el tiempo en el que se vive y a partir del cual se percibe la historia, sus acontecimientos y sujetos.

Siguiendo la propuesta de Déotte, es posible plantear una suerte de arqueología benjaminiana sobre todo a partir de las *Tesis de Sobre el concepto de historia*, acompañadas de sus variantes y paralipómenos, y en el trabajo sobre Bachofen. Esto permite comprender el modo en que Benjamin intenta construir y autenticar lo arcaico y la prehistoria, de tal manera que no puedan dar lugar a una “remitologización neoétnica ultramoderna” (Déotte, 1998: 19). Todavía debe instalarse en un cierto *ahora* del conocimiento, distinguido del presente de la actualidad. Una suerte de instante permanente para pensar la historia como una práctica de la desaparición del pasado en el sentido de posibilitar una “revolución permanente” a la orden del día, que entiende a la historia como una fila discontinua de hebras heterogéneas. La discontinuidad radical de la historia implica un retorno del tiempo como siempre posible que no se cristaliza en una trama inmóvil de la historia.

---

<sup>12</sup> El término “arqueología” debe rastrearse, fundamentalmente, en *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica* (1963), *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (1966) y *La arqueología del saber* (1969).

La figura del arqueólogo en la propuesta benjaminiana debe ser pensada como la de aquel que introduce la negatividad en el pasado. Un pasado que es complejo, pues la dimensión fundamental para Benjamin es la de un *ahora* orientado al pasado, esto es, un tiempo-otro dirigido a la prehistoria o lo arcaico. Para esta temporalidad, el presente vivido, el de la actualidad, es inválido. Con Benjamin, es posible pensar un presente del que es posible hacerse cargo, que implica asumir todas las dimensiones del tiempo en la dualidad continuidad/discontinuidad: el pasado, como patrimonialización de la cultura por los vencedores de la historia, frente al cual la tarea es leer la historia no escrita de los vencidos, es decir, hacer una arqueopolítica de las huellas. Esto significa asumir que el presente, ya pasado como acontecimiento vivido en tanto *ahora*, tiene la tarea de prever el porvenir que haga posible el conocimiento del pasado (un *ahora* de cognoscibilidad) y el futuro, en tanto sueño y actualización total, que propone la tarea de recolectar los destellos de la historia para evitar la remitológización. Estas notas constituyen una idea de temporalidad que puede describirse del modo siguiente:

Temporalidad discontinuista, monadológica. Temporalidad del profeta del presente, de aquel que se establece en el *Ahora* de la cognoscibilidad. Políticamente, habrá que tender hacia una sola dimensión, un *Ahora* total, porque dado que los desaparecidos estarán todos allí: es “la memoria involuntaria de la humanidad liberada”. (Déotte, 1998: 37)

El artista-historiador puede hacer un retorno sobre su presente, pues, al ver aquello que ningún contemporáneo ve todavía, advierte su propio presente a partir de la introducción de una diferencia de tiempos. Pensado desde una perspectiva benjaminiana, el porvenir debe hacer justicia a aquello que no ha sido escrito. Esto es, leer el pasado antes de escribir. Aquellos que no han dejado huellas escritas son los vencidos de la historia, los obturados de las recensiones historiográficas. Escribir esa historia es para Benjamin hacer justicia: “La acción por-venir será entonces del orden de la venganza. El principio de esperanza no es de los tiempos que cambiarán para las generaciones futuras, sino la esperanza de poder vengar a los oprimidos del pasado” (Déotte, 1998: 39). Si hay una política benjaminiana, es la que se deduce de su filosofía de la historia, cuya concepción fundamental es la de la tradición como discontinuidad y la colección redimida de sus restos. Déotte sugiere, entonces, que es posible pensar el arte de la contemporaneidad –post-totalitario- como una estética de la desaparición, es decir, “de escritura de aquello que no

ha sido jamás escrito, de denominación para aquello que jamás ha sido nombrado, de desarrollo en fin de esta placa fotosensible que es la historia” (1998: 39).

Pensada en estos términos, la arqueología deviene una apuesta política que estalla contra el tiempo continuo de los relojes y de las historiografías convencionales que el archivo intenta desajustar. Las obras son dependientes de las épocas de la percepción, determinadas ellas mismas por la temporalidad específica de los aparatos que mantienen una cierta relación con la ley. Esto permite distinguir una arqueología de los desaparecidos en la que buscar la potencia espectral de los muertos y a partir de la cual pensar su redención.

### **(Des)andando el archivo**

En relación con la experiencia argentina de la última dictadura, las figuras del coleccionista y el arqueólogo habrán de vérselas con la relación entre la producción y circulación de representaciones de los centros de detención, la construcción de la memoria colectiva de la represión y, aunque menos frecuentemente, con la representación de lo que podría denominarse la “vida cotidiana” durante la dictadura. En cualquiera de los casos, esto implica el estrecho vínculo que existe entre la memoria y la representación, la evidencia de que toda construcción discursiva conlleva una recuperación memorística de los acontecimientos y la importancia fundamental de prácticas de representación no institucionales que plantean la posibilidad de modos alternativos de cimentación de la memoria. Según un acuerdo generalizado entre historiadores y especialistas en filosofía de la historia, la última dictadura se ha convertido en el punto cero de la memoria colectiva argentina y en centro de una representación en la que las figuras del testigo, el sobreviviente o el familiar son, según Enzo Traverso, “encarnación del pasado del cual es preciso mantener recuerdo” (2007: 67).

Como esta tesis intenta conformar un archivo posible sobre la figura del resto en el arte posdictadura argentino, resulta fundamental comenzar con una mención ineludible: la serie *Manos anónimas* de Carlos Alonso (Tunuyán, 1929).<sup>13</sup> Las obras que integran la serie

---

<sup>13</sup> La serie pertenece al patrimonio cultural de la provincia de Córdoba desde el año 2005 integrando la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (MEC). A partir del 17 de octubre de 2007, fecha en que fue inaugurado el Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra y hasta la actualidad, la serie se exhibe en forma permanente en una sala destinada exclusivamente a mostrar su obra. La serie toma el nombre de una gran instalación realizada a comienzos de 1976, que se componía de figuras humanas y

exhiben el horror vivido durante la última dictadura y revelan distintas instancias de los crímenes del terrorismo de Estado. Así, secuestro, violación, encierro, robo y violencia general constituyen una serie conceptual que sobrevuela las obras de Alonso encarnando en cada una de ellas un matiz diferente. Dicho de otro modo, los dibujos permiten reconstruir visualmente los mecanismos puestos en funcionamiento para el sojuzgamiento de los detenidos-desaparecidos como un muestrario ejemplar.

La serie se compone de 14 dibujos realizados en lápiz y pastel al óleo correspondientes al período 1981-1991 en los que se inscribe la cuestión de la memoria y el problema de la representación del pasado en el arte, que implica un evidente compromiso del artista quien, a través de la sofisticación de su lenguaje plástico, se pronuncia sobre la historia<sup>14</sup>. La experiencia traumática toma forma en imágenes que van de lo figurativo al hiperrealismo en un estilo que se permite variaciones ostensibles dentro de la serie. Corporalidades de pincelada gruesa que por momentos transmiten detalles y en otras ocasiones difuminan los contornos. En todos los casos, contrastes visuales que transitan afectividades complejas que hasta por momentos disponen anatomías monstruosas.

Formado en la Academia Nacional de Bellas Artes de Cuyo y discípulo de Lino Spilimbergo en Tucumán, Alonso se inscribe en el Nuevo Realismo –en la línea de otros como Antonio Berni, Raquel Forner, Juan Carlos Distéfano o Norberto Gómez-, tendencia que planteó el uso del arte como arma de denuncia en la que los artistas asumían explícitamente su compromiso político. El ámbito del arte no es uno más de la vida, sino el principal “condensador de luchas y aspiraciones de las masas”, como reza una conocida frase de Diego Rivera. Alonso y estos otros artistas del nuevo realismo se propusieron acciones más allá de la imitación de la naturaleza:

[I]mitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias; donde el arte no es una simple retórica o una declamación sin fondo ni objetividad; por el contrario, es el espejo sugestivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo. (López Anaya, 2005:249)

---

reses hechas en papel maché, en tamaño natural y técnica hiperrealista. Esta instalación se iba a realizar en el Museo Nacional de Bellas Artes aunque, finalmente, la obra no pudo ser exhibida debido a que la muestra fue suspendida al producirse el golpe de Estado.

<sup>14</sup> Como es sabido, Alonso produce, además, otra torsión, la de elaborar en imágenes su propia experiencia de dolor por el secuestro y desaparición de su hija.

Centrémonos en algunas obras de la serie para pensar algunas de las nociones que guían este trabajo.

*Manos anónimas II*, 1986 (pastel sobre papel). En esta obra, un niño con los brazos abiertos yace en un ambiente doméstico desordenado. Los objetos que hablan del hogar de clase media devastado parecen encerrar al niño sobre un costado mientras aluden a los allanamientos que los grupos de tareas llevaban a cabo en los domicilios de quienes consideraban sospechosos, requisaban material que pudiera referir a la vida política y robaban objetos de valor dejando un tendal de destrucción a su paso. El niño en la obra de Alonso tiene curiosamente los rasgos de un adulto vencido: no llora ni expresa demasiado, solo abre los brazos y parece recordar al *Angelus novus* de Paul Klee al que Walter Benjamin hacía referencia en la novena tesis sobre el concepto de historia para manifestarse contra el torbellino catastrófico del progreso. En este caso, el ambiente del niño se deshizo entre sillas, cómodas, algún espejo o cuadro que contrasta con un ángulo inferior izquierdo de cierta prolijidad.

En *Manos anónimas I*, 1986 (pastel sobre papel), Alonso despliega un espacio caótico como en el caso anterior y hace referencia nuevamente a los allanamientos, a la figura de un niño que parece intentar huir, pero, especialmente, a la figura de un militar con sombrero y ancho cinturón que ocupa el plano central del cuadro. Está tomado en contrapicado, haciendo aún más desproporcionada su estatura. Una puerta quebrada, muebles revueltos a punto de caerse y el *gestus* de huida del nene hablan de una destrucción vertiginosa, inmediata. Secuestrador o torturador, la figura masculina con lentes y bigote es un motivo repetido en toda la serie, remitiendo no solamente a una figura de autoridad, sino metonímicamente a un emblema del terror. El desorden de los objetos encuentra un evidente correlato en la afectividad –la vulnerabilidad, la fragilidad– que transmite el cuerpo del niño. Curiosamente, la vestimenta del militar-matón parece tener dibujado un osito entre los pliegues del uniforme. Tal vez por esta referencia se explica que Alonso refería a esta obra como “El cuco”, aquella figura monstruosa que asusta a los niños como este, que intenta huir estirando con un gesto forzado las piernas y las manos. En el imaginario de dictadura que plantea Alonso, el cuco tiene aspecto militar y la indefinición de algunos de sus rasgos alude a que se percibía a una figura difusa que portaba una serie de accesorios fundamentales, como cinturones, gorros de policía, botas y pistolas.

La obra de Alonso configura una secuencia de restos que dan cuenta de los mecanismos más siniestros implementados por el terrorismo de Estado. Una tercera obra alude también a la indefensión de los niños en un contexto de apropiación y violencia

jugándolo no solo con los elementos figurativos, sino especialmente con los contrastes cromáticos y la composición. En *Manos anónimas III*, sin fecha (pastel sobre papel), se ve una figura oscura nuevamente, que se diluye sobre el fondo negro, como si no quedara nada de vida y luz por fuera del ámbito doméstico. No obstante, el interior no exhibe estabilidad ni cobijo, la silla invertida y las paredes inestables conforman un ambiente de terror donde un niño estalla en llanto en primer plano. A diferencia del anterior, no puede huir, no camina, apenas parece tener dominio de un andador que limita sus movimientos. La pintura compone una temporalidad siniestra en la que dos escenas se unen para generar suspenso y el espectador asiste con la vana esperanza de que el niño escape. La composición hace que la figura masculina caiga prácticamente sobre el niño al tiempo que quiebre en dos el cuadro compositivo, como la vida.

En otro pastel sobre papel de 1984, *Manos anónimas XI*, Alonso vuelve a ubicar un bebé –ahora fuera del andador–, una silla caída –típica silla de paja y madera– en un entorno de destrucción y desorden, en el que se ven muchos libros y objetos –perchas, zapatos– revueltos en el piso con desdén. Atrás se adivina otro ambiente, un cuarto, una cama matrimonial vacía, cajones y abrigos tirados en el piso. Y nuevamente la indefensión como lo único que queda a un niño que aprieta sus puños y frunce el ceño como si quisiera esperar a que todo pase. Frente al desorden, una pared vacía que balancea la composición y al mismo tiempo desespera una búsqueda por cobijo para el niño. La sensación de desgarramiento se construye especialmente con los objetos de excesiva familiaridad –los que remiten a los padres evidentemente secuestrados– que se han dejado atrás.

De 1984 es también el díptico en el que los cuerpos de dos mujeres permanecen de pie, desnudos, encapuchados, hundidos en una suerte de fosa, diluida sobre el fondo una, oscura y definida la otra. La obra habla de la deshumanización de los cuerpos no identificados, anónimos, pero también del ejercicio de la violencia extrema por figuras diversas: en uno de los dibujos se ve por detrás de la mujer la figura oscura de un hombre con zapatos acharolados que sostiene lo que parecen ser cables y está acompañado de un militar vestido con el típico traje de fajina; en el otro, unas manos o pies monstruosos y deformes oprimen los hombros de la mujer que parece resistirse a bajar. En ambos casos, está al lado la ropa interior o algo de vestimenta rosa, blanca, de colores claros, revuelta, dispuesta, posiblemente, a no usarse nunca más. Los cuerpos permanecen erguidos, con cierta dignidad de quien se sabe ante la muerte, pero que no puede dar cuenta de dónde está, pues el fondo se diluye en pinceladas de colores oscuros que no permiten ninguna definición.

En toda la serie, se vuelve evidente la importancia que concebir las obras de arte como testimonios sobre la sociedad dictatorial más allá de las “apropiaciones y sentidos que distintos públicos podrán darle a lo largo del tiempo” (Jelin, 2002: 80). La experiencia dictatorial aludida y la posdictatorial –consumadas en imágenes que dialéctica y necesariamente remiten al pasado- se activa en contenidos de sentido amplio. La memoria, de hecho, podría concebirse precisamente como la trama de sentidos que comparte una comunidad que materializa –y eventualmente desmaterializa- un trabajo con el tiempo y el imaginario compartidos.

¿Qué es finalmente lo que queda? ¿Qué quieren estas imágenes? En estas obras de Carlos Alonso, *quedan* los niños y los fragmentos de cuerpos; quedan los rituales interrumpidos e las intimidades oprimidas; quedan espacios revueltos para siempre. Las imágenes *quieren* dar cuenta de una realidad que solo pervive en el testimonio de sus sobrevivientes directos, en sus familiares y toda una generación que hizo de su discurso su propia bandera. El *resto* son también bebés desconsolados y huérfanos, posiblemente apropiados de modo violento y criados en la ignorancia y el secreto. Las obras de Alonso que remiten a bebés o niños se ocupan de hacer presente la falta (de verdad, de justicia, de conocimiento). Los padres y madres no están, representando la ausencia de toda la generación. Si hay figuras de adultos, son las de esos monstruos enormes vistos en contrapicado y amenazantes. La ausencia de los padres conforma el hiato en la intimidad y la falta de cuerpos. A esta falta de cuerpos, a esta desaparición, corresponde la falta de rituales, de visitas en la cárcel, de procesos judiciales que comprueben delitos; eventualmente de rituales funerarios.

Alonso hace aparecer la desaparición sin tematizarla explícitamente. Hay un encuentro entre vacío y cuerpo infantil que exhibe la falta, pero sin formalizarla. Imagen y desaparición aún no van juntos: el intervalo entre ellos está asumido, imaginado, pensado. Este “entre” configura, precisamente, la temporalidad del resto. El ritual que

humaniza la muerte separando, justamente, la persona de la no-persona, de la materia corporal e inscribiendo esa *imago* en los lenguajes, los símbolos, los relatos de una comunidad de sobrevivientes: la muerte propiamente humana, la que conserva la dignidad específica de una vida humana reconocida como tal en el espacio de una comunidad –el *bios* como forma de vida reconocible- es la que permite este pasaje y este procedimiento. (Giorgi, 2014: 198).

Con la desaparición, se disloca la temporalidad familiar, comunitaria y política. En el cuerpo, convergen lo natural y lo social de la muerte. En cambio, frente a la desaparición y sus restos, ambas dimensiones quedan interrumpidas y la muerte permanece despolitizada. “Desaparecer el cadáver, borrar sus huellas, destruirlo, confundirlo con una cosa...” (Giorgi, 2014: 199) constituye la principal ceremonia del poder represor y del tiempo de la represión que queda plasmado en sus huellas inconexas. El muerto desaparece para que surja el desconsuelo y la imposibilidad del duelo como clausura. Al mismo tiempo, se desvanecen también los vínculos comunitarios en torno a la muerte. Si la materialidad del cuerpo en el díptico referido es el terreno de resistencia en los regímenes que marcan la forma, la desaparición impide la resistencia. Sin embargo, Alonso dibuja y pinta los restos que convierten a la ausencia o al cuerpo torturado en una superficie de insistencia. “El resto corporal *nunca desaparece del todo*”, sostiene Gabriel Giorgi (2014: 203), pues se obstina y adquiere alguna suerte de tangibilidad.

La dislocación del pacto mortuario saca al cuerpo para arrojar al sobreviviente al espacio de la incertidumbre, con las paredes oblicuas como las de *Manos anónimas*, con los objetos de intimidad fuera de sí, con el sobresalto como marca de la cronología.

El resto horada toda lógica de representación o de simbolización para constituirse como presencia, como contigüidad y como inmediatez: la guerra no se representa, se presenta en sus restos, produce el espacio y el presente desde sus huellas materiales.  
*El resto, pues, como presencia, como cuerpo presente.* (Giorgi, 2014: 207)

Las obras de Alonso producen una suerte de memorialización del cuerpo, del que queda –el de los huérfanos–, del que padece que, aunque sin rostro, en una figura femenina remite a todas las mujeres violadas, torturadas, humilladas y desaparecidas. El espacio se difumina para que solo aparezca la materialidad, enmarcada por la figura de los opresores o figuras solas padeciendo de pie o de rodillas. Ese tener lugar del cuerpo instituye en las obras un espacio común, el de la memoria colectiva, y da forma –incluso en la inmediata transición– a lo que aún no tenía forma definida en el imaginario social, pues faltarían décadas de reflexión aún para contemplar todas las tensiones. Pero desde la afectividad Alonso produce un espacio de restos de cuerpos que persisten entre quienes miramos las obras mientras de algún modo revivimos su muerte en un ritual que no se cierra.

Las obras de Alonso restituyen algo de historia allí donde solo la anonimidad se inscribe en la figura del desaparecido. La aparición de los cuerpos representados más o menos

figurativamente –de los niños, de las mujeres- visibiliza como mínimo el abandono y las vejaciones que circulaban durante la dictadura. Estas apariciones sacan el horror del ámbito de lo irrepresentable para localizarlo en el espacio-tiempo de lo común. Pero es una espacialización que recuerda la falta de ritual sobre la muerte, la soledad humillante de la desaparición. Alonso pone en escena lo que Giorgi llamaría “una desarticulación de temporalidades que ilumina otras cronologías y otros modos de memoria que complican la dimensión antropocéntrica y finalmente humanista de ciertas retóricas prevalentes de la memoria” (Giorgi, 2014: 223). Se trata, entonces, de una cronología de restos que combate la presencia a partir de las discontinuidades y los saltos. Una temporalidad de restos frente a la cual el desafío para la historia es encontrar un modo adecuado de figurar desaparición y vacío.

## CAPÍTULO 2

### Males e impulsos de archivo

Como se ha mencionado, es explorando la noción de “arqueología” en Foucault que el discurso puede ser tratado como “monumento” –también el discurso de la historia- y no como “documento” –que potencialmente arroja una serie de “pruebas” sobre el pasado. Así quisiéramos pensar el trabajo con los documentos elegidos –las obras de arte- a fin de constituir un archivo de restos como alternativa discursiva a las presentaciones convencionales de la historia.

La arqueología parte del principio de que un “conjunto de enunciados debe poder leerse por sí mismo” (Foucault, 1967: parte III) y limitarse al plano de inmanencia del enunciado sin redoblar los niveles de interpretación para un contexto determinado. Sin embargo, la empresa arqueológica no se transforma íntegramente en historia en la medida en que se trata más bien de aplicar a la historia del pensamiento –en sus objetos de estudio desde *Historia de la locura en la época clásica*- un modelo historiador fundado sobre la comparación y la relación de los acontecimientos más que sobre la identificación de las causas y sus vínculos con el pasado “real”. Es así que se convierte en un modelo fundamental para pensar otro modo de hacer historia en general e historia del arte en particular. Lo es a partir de los principios de una arqueología que se sostiene sobre el discontinuismo, el causalismo histórico y un desplazamiento desde el “ahora” a lo “actual”. Reflexionemos brevemente sobre estas ideas.

La perspectiva foucaultiana rechaza la continuidad histórica sobre la cual se enraíza la crítica de la historia humanista. Según Luca Paltrinieri, “la hipótesis de la continuidad del desarrollo histórico es una operación discursiva que no garantiza en nada la existencia de un sujeto de la historia misma y que por consecuencia queda por demostrar” (2015: 363)<sup>15</sup>. Se trata entonces –y el modelo del archivo parece responder a esta premisa- no solo de “tomar partido” por la discontinuidad –contra la continuidad-, sino de hacer emerger otras continuidades y discontinuidades posibles por medio del análisis de los juegos de dependencias intradiscursivos. La discontinuidad de la historia arqueológica apunta a ser un artificio metodológico, un concepto que opera como hipótesis de trabajo.

---

<sup>15</sup> La traducción es mía.

Aceptando que la explicación histórica no consiste en reconstruir el encadenamiento de causas subyacentes a los acontecimientos, se comprende mejor que vislumbrar de otro modo las relaciones y transformaciones entre los diversos dominios del pensamiento implica liberarlos del presupuesto causalista reemplazándolo por la comparación entre relaciones:

Las relaciones entre la lingüística y las obras literarias, entre la música y las matemáticas, el discurso de los historiadores y el de los economistas no son más simplemente del orden de la copia, de la imitación o de la analogía involuntaria, ni incluso del isomorfismo estructural: estas obras, estos procesos se forman los unos por relación a los otros, existiendo los unos por los otros. (Foucault, 1967a: 622)

El análisis arqueológico, entonces, debe iluminar las condiciones de posibilidad históricas y discursivas de los objetos como un conjunto de relaciones que sostienen su aparición. Esto se vincula con la última observación anunciada –el desplazamiento a la “actualidad”- pues la arqueología debe analizar las condiciones de emergencia en tanto que transformaciones particulares de una cultura –la occidental- asumiendo un nivel que no es el del discurso que se estudia, sino buscando percibir cómo este discurso se da una suerte de acceso a cierta verdad que se manifiesta en sus enunciados.

La descripción arqueológica buscará entonces identificar este discurso no como una forma general de la razón, sino como una forma histórica, que tiene un momento y un lugar de nacimiento muy precisos y sobre todo las condiciones de posibilidad cuya pertinencia se trata de verificar. (Paltrinieri, 2015: 370)

El archivo, entonces, permite imaginar modos de aceptación posible de la discontinuidad que caracteriza el presente entendiéndolo como el conjunto de todos los discursos con las condiciones que mantienen su coherencia y autonomía. Si el discurso es el que fue efectivamente dicho, entonces el archivo representa la contracara del discurso, el principio de selección de los enunciados, su espacio de transformación y circulación. Hay discurso en la medida en que existe un archivo, mientras este depende de la autonomía y la coherencia del conjunto de enunciados de un discurso. La arqueología, por lo tanto, es el análisis del “archivo-discurso”.

Pensar un archivo de restos implica seguir este razonamiento a partir de las ideas de huella o rastro que, leídas como un conjunto, podrían arrojar ciertas afirmaciones sobre

el pasado como “archivo-discurso”. Pero como estas relaciones significativas no son fijas ni estables, sino que se configuran en la pura transformación, parece más factible preguntarse por la figura de “lo que queda” como algo móvil, inestable, cambiante, que adquiere significación en el acto mismo de la enunciación y la archivación.

Cuando Giorgio Agamben se pregunta por lo que queda –como en *Lo que queda de Auschwitz*, tercera entrega de su serie sobre la figura del *homo sacer*- llega a cierta idea de discursividad y archivo posibles –el testimonio y el testigo como restos- como cuando recurre a una vieja anécdota de la filósofa Hannah Arendt. En una entrevista le preguntan “¿qué queda para usted de la Alemania en la que nació y creció?”, a lo que responde “queda la lengua”. Esta frase es retomada por Agamben en varias oportunidades, especialmente cuando trata de pensar la lengua –como discursividad y *experimentum*- como resto, una lengua que sobrevive al mundo del que era expresión. Cuando parece que ya no tiene nada que decir, sin embargo, el decir se obstina en permanecer. La lengua resta porque es de algún modo indestructible, cuando todo lo demás parece pasible de ser aniquilado (como la humanidad misma en la figura del “musulmán”<sup>16</sup> que muestra la indestructibilidad de lo humano). Para Agamben, la lengua que queda es la del decir del poeta, la lengua de la poesía.

Aquello que queda, aquella parte de la lengua y de la vida que salvamos de la ruina, tiene sentido solo si tiene que ver íntimamente con lo perdido, si existe de algún modo para él, si lo llama por medio de nombres y responde en su nombre. La lengua de la poesía, la lengua que queda nos es querida y preciosa, porque llama lo que se pierde. (Agamben, 2017)<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> En *Lo que queda de Auschwitz*, Agamben identifica a “lo intestimoniable” con el “musulmán.” Se trata de aquellos que, en el interior del campo, “se han sometido incondicionalmente a la voluntad de Dios.” El musulmán es “el que ha visto a la Gorgona”, lo que significa ver la imposibilidad de ver, ver una imposibilidad de la que el musulmán da cuenta. El musulmán, límite entre lo humano y lo no-humano, es para Agamben la figura de lo intestimoniable y lleva consigo la evidencia de una potencia que no puede actualizarse, sino que es arrastrado por su imposibilidad. Sobre esta potencia no actualizable cae la pregunta del testimonio y también la pregunta por la memoria. El musulmán está en un no-lugar, en una zona entre la vida y la muerte, en el umbral entre el hombre y el no-hombre, de modo que no puede prestar testimonio. El testigo testimonia por el musulmán, pero es éste quien toma prestada su voz. Por eso es que el sujeto del testimonio es el que está dando cuenta de una desubjetivación, y este testimoniar de una desubjetivación es afirmar que no hay sujeto del testimonio y que éste es un “proceso o un campo de fuerzas recorrido sin cesar por corrientes de subjetivación y de desubjetivación” donde el único refugio posible para la subjetividad está en el “entre”. El testimonio es ese *resto* que surge entre la no-coincidencia entre el hombre (el testigo) y el no-hombre (el musulmán). Es ese “puesto vacío” dejado por el sujeto en el testimonio, pues el superviviente da cuenta de una ausencia siendo una potencia que tiene sentido en tanto se actualiza por una impotencia para hablar. Por eso el musulmán puede entenderse como una forma de subjetividad, pues es una figura que es potencia de imposibilidad, que sólo se actualiza diferidamente con la aparición del otro.

<sup>17</sup> Con el título “Che cosa resta?” fueron reproducidas las notas que reproducen partes de una intervención de Giorgio Agamben en el Salone del libro de Turín el 20 de mayo de 2017. El fragmento fue tomado de la

Aquí Agamben remite al “conservar y perder aquello que se ha perdido” de Italo Calvino, una potencia de la lengua de la poesía como lengua que queda temiendo precisamente la posibilidad de archivar la inconmensurable producción de eventos. Lo que queda es lo que se salva del olvido como ruina.

Es posible, entonces, retomar la dupla resto/archivo, archivo de restos o restos de archivo para pensar cómo el archivo es una forma de salvar el pasado, figurándolo, llamándolo por su nombre. Esto implica lidiar con problemas relativos a la representación del pasado en general, a la construcción de una imagen del pasado traumático en particular, la cimentación de la memoria y cierto desafío a las presentaciones historiográficas más convencionales.

El objetivo de pensar la cuestión del archivo para el arte argentino posdictadura apunta precisamente a inscribirnos en esta dirección. Y con ello a aceptar que se trata siempre de la lectura crítica de un corpus de textos que pretenden producir algún tipo de conocimiento, dándole al pasado la forma a una narrativa en la que, estrictamente, no importa lo que el archivo “dice”, sino lo que permite producir. Los documentos no son suficientes para reconstruir una imagen del pasado, pero sí una relación con sus huellas. Hace falta configurar una cartografía posible sobre ellas con la certeza de que la única lectura posible es la que asume la discontinuidad, la incompletitud y la imposibilidad de guiarse por un causalismo ingenuo.

Como sostiene Michel de Certeau en *La escritura de la historia* –originalmente publicado en 1975 en París-, el archivo es un tipo de relación que el historiador establece desde un lugar determinado, procedimientos técnicos, recursos literarios y hasta una relación con la muerte. Por eso piensa al archivo como espacio donde se llevan a cabo técnicas específicas –recopilar, transcribir, fotografiar, determinar la pertinencia de los objetos, clasificar, etc.- para *darle forma* a los datos.<sup>18</sup> En él, se corre un riesgo, “el peligro

---

publicación de la columna de Giorgio Agamben en la página de *Quodlibet*. Disponible en: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2017/08/09/giorgio-agamben-que-queda/>

<sup>18</sup> Desde los años 1970 se ha producido un fuerte desplazamiento en la esfera de las preocupaciones de la filosofía y la epistemología de la historia, caracterizado por lo que se dio en llamar el “giro lingüístico”, es decir, la creciente preocupación por el lenguaje y la narración en los análisis metahistoriográficos. Este giro al texto y la narrativa puso en crisis la disciplina histórica paradigmática y muchos autores lo hacen coincidir con el fin de siglo y el fin de la modernidad. En este sentido, parece existir cierto acuerdo en que los orígenes de la historiografía postmoderna están asociados a la publicación de tres libros fundamentales que abrirán la discusión epistemológica de la historia no sólo en relación con el tema del canon, sino también con problemas vinculados a la instauración de valores en la historiografía y a exámenes profundos sobre la temporalidad. Estos libros son: *Comment on écrit l'histoire. Essai d'epistémologie* de Paul Veyne, publicado en 1971; *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, publicado por Hayden White en 1973; y *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau, publicado en 1975. Uno de los elementos distintivos

de la adicción, del ahogo, de la imposibilidad de abstracción, de la pérdida en lo concreto” (Caimari, 2017: 13).

## **Males de archivo**

“¿Por qué reelaborar hoy día un *concepto del archivo*?”, se pregunta Derrida al comenzar su famoso ensayo –*Mal de archivo. Una impresión freudiana*– en el marco de los desastres que caracterizaron el fin de siglo, los *archivos del mal*, tal como los denominó. Una catástrofe para la memoria en la que los archivos fueron obliterados de diversos modos, reprimidos y hasta destruidos. Sin embargo, también fueron abiertos o desclasificados en numerosos contextos por lo cual tanto desde el discurso de la memoria como del de la historia vuelven ineludible preguntarse por su tratamiento. El historiador, entonces, puede hacer suya esta pregunta para convertirla en una interrogación fundamental: ¿es posible pensar históricamente el archivo?; ¿cuáles son sus implicancias si se acepta que no se trata solo de un repositorio de documentos, un depósito de la memoria para guardar un fragmento del pasado, sino que constituye un trabajo con la producción de conocimiento sobre el pasado y el presente? Reflexionar sobre estas cuestiones implica “reflexionar sobre los modos en que nos relacionamos con [el archivo] al momento de trabajar sobre el documento y escribir libros de historia” (Nava Murcia, 2015: 16). Finalmente, se trata de una indagación disciplinar y también metateórica sobre cómo se construye la historia.

*Mal de archivo* –publicado originalmente en 1995– de Jacques Derrida fue primero una conferencia –“El concepto de archivo. Una impresión freudiana”– pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio internacional titulado: “Memory: The Question of Archives”, organizado por iniciativa de René Major y Elisabeth Roudinesco. El contexto de emergencia de este transitado texto se vincula con las problemáticas de la existencia y conservación de archivos, la fidelidad de la memoria, la historia del judaísmo,

---

de estos trabajos es la importancia de Michel Foucault en cada uno de ellos. En efecto, Paul Veyne le dedicó un ensayo, *Foucault révolutionne l'histoire*, en 1969 a raíz de la publicación de *La arqueología del saber* ese mismo año. La obra de De Certeau se puede pensar como un diálogo con el pensamiento foucaultiano, en el que se evidencia una preocupación afín por interrogar las prácticas y dispositivos de la institución Historia y los programas de poder y verdad. La obra de White, por su parte, “parece organizada a partir de una conversación abierta con la gran tradición europea que va de Vico a Marx, de Croce a Collingwood, de Auerbach a Barthes” (De Mussy y Valderrama, 2010: 24), pero es imposible de concebir sin tener en cuenta el marco de referencia foucaultiano, que se evidencia sobre todo en otras obras whiteanas fundamentales, como *El contenido de la forma* (1987) y *Trópicos del discurso* (1985).

las competencias del psicoanálisis en lo que podría denominarse el “contexto memorial” típico de los noventa. Hacía poco se había publicado *Lieux de mémoire* de Pierre Nora<sup>19</sup>, monumental obra sobre la memoria francesa, y poco después aparecería el desarrollo de Paul Ricoeur sobre la apropiación de la idea de memoria por parte de una sociedad para concebirse.<sup>20</sup> En este marco, para especialistas como Anna Maria Guasch (2011), el aporte de Derrida es en parte responsable de que las reflexiones de teóricos y curadores se hayan orientado definitivamente hacia la temática del archivo.

El texto derridiano se articula en torno a la imposibilidad de distinguir cualquier impresión de archivo de su “mal”, imposibilidad que a su vez se explica recurriendo a la ciencia archivística por excelencia para Derrida, esto es, el psicoanálisis. Como lugar, práctica, ley y poder (hermenéutico sobre el pasado), el archivo constituye una especie de lugar de confluencia de todo el espectro de prácticas que determinan el trabajo de un historiador. En este sentido, se pregunta por el origen, pero no con la preocupación del cronologista, sino con la de quien comprende que el origen está –como quiere Derrida– siempre tachado, siempre diferido.

*Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente los dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas *comienzan* –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado – principio nomológico. (Derrida, 1997: 9)

El concepto de archivo abriga para Derrida la memoria del nombre *arkhé*. “Mas también se mantiene *al abrigo* de esta memoria que él abriga: o, lo que es igual, que él olvida” (Derrida, 1997: 10). El vocablo *arkhé* remite a algo físico, histórico, ontológico, originario, a lo que es esencial, primitivo, a lo que se denominaría simplemente “comienzo”. Pero su connotación de ley implica también atender al sentido nomológico, al *arkhé* como mandato. El sentido le viene de *arkheîon* que refiere a un domicilio, una

---

<sup>19</sup> Los volúmenes de *Lieux de mémoire* publicados entre 1984 y 1992 nacen de la conciencia de que la memoria no es espontánea, sino que se deben crear archivos y mecanismos de conmemoración, operaciones que no son naturales, sino que se vinculan con la pretensión de mantener “viva” la memoria vinculada con la constitución de una nación o un pueblo. Cuando acaece de algún modo el fin de la “memoria viva”, se vuelve evidente la expansión de la “memoria archivista” que registra y multiplica los signos de su ubicación.

<sup>20</sup> La referencia ineludible es al texto de Paul Ricoeur *La memoria, la historia, el olvido*, publicado originalmente en el año 2000.

residencia de los magistrados superiores, esto es, los arcontes, los que mandan y se arrojan el derecho de interpretar los archivos. El poder político queda ligado así al poder de hacer o representar la ley que liga esa potestad de soberanía con el poder de la exégesis, es decir, el de derecho de dilucidar el significado de los archivos, recordar la ley y hacerla cumplir.

En el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad, una escena de domiciliación se hace a la vez visible e invisible. [...] Razones todas que se retrotraen a esa *topo-nomología*, a esa dimensión arcóntica de la domiciliación, a esa función árquica, en verdad patriárquica, sin la cual ningún archivo se pondría en escena ni aparecería como tal. (Derrida, 1997: 11).

Derrida, entonces, establece la cuestión de la hermenéutica en relación con el concepto de archivo vinculado al uso, la gestión y sus límites de inteligibilidad. El principio arcóntico del archivo es un principio de consignación, de reunión que el autor va a vincular con el psicoanálisis freudiano, repensando las figuras del lugar, la ley y la lógica de la consignación.

A partir de estas distinciones, Derrida despega al archivo de la experiencia de la memoria y la pregunta por lo arcaico en términos de sentido común. Pero no deja de lado que se requiere que el archivo esté en algún lugar –que haya domiciliación y materialidad– y que exista un territorio de autoridad y una técnica de depósito asumiendo que el archivo representa siempre un “ahora” de esta articulación: documentos que se reúnen en un lugar y un sistema articulado de signos que interpretan. Pero se trata de una interpretación que no aspira al cierre y la completitud, sino que “lejos de aspirar a lo estable y perfecto, se refiere más bien a una figura móvil e inestable, un proceso infinito e indefinido” (Guasch, 2011: 167). Los archivos nunca son completos, sino que tienden a explicarse de acuerdo a determinados parámetros.

De ese plantear la necesidad de un lugar físico para existir del ‘archivo-continente’ deriva su condición de artefacto material, y de ahí, como deriva del pensamiento de Derrida, el uso metafórico del lugar como museo y del artefacto material como obra de arte. (Guasch, 2011: 167)

Derrida asegura preferir el término “impresión” (con las notas de escritura, marca) sobre el de “concepto” en la medida en que el archivo se estructura como una serie de oposiciones que impiden una síntesis conceptual: la ambigüedad de la función arcóntica

que encarna la imposibilidad de establecer la frontera, conscientes de que el lugar del archivo determina aquello que hay en su interior (el archivo, el registro y el acontecimiento se producen mutuamente). Por otro lado, hay una importante reflexión derridiana en torno al “mal” de archivo, algo que el filósofo vincula con la “pulsión de muerte” en Freud, como principio al mismo tiempo anárquico y archivológico que no deja huellas, que no se deja archivar y que, sin embargo, es fundamental en la estructura del archivo. En este sentido, la acumulación de documentos no responde a un ejercicio o voluntad de memoria, sino a una hipomnesia, una pulsión de destrucción que es indisoluble del gesto de la conservación. Dicho más sucintamente: no hay archivo sin la amenaza de su destrucción.

[La pulsión de destrucción] destruye su propio archivo por adelantado, como si fuera esta en verdad la motivación misma de su movimiento más propio. Trabaja *para destruir el archivo: con la condición de borrar, mas también con el fin de borrar* sus “propias” huellas –que, por tanto, no pueden ser propiamente llamadas “propias”. Devora su archivo, antes incluso de haberlo producido, mostrado al exterior. Esta pulsión, por tanto, parece no solo anárquica, anarcónica [...]: la pulsión de muerte es, en primer lugar, *anarchivística*, se podría decir, *archivolítica*. Siempre habrá sido destructora del archivo, por vocación silenciosa. (Derrida, 1997: 18)

Ahora bien, en este trabajo confiamos en las potencialidades del archivo con el objetivo de cartografiar el modo en que ciertos artistas con sus propias técnicas o la organización de sus colecciones configuran archivos alternativos a la representación tradicional –y muchas veces oficial- del pasado reciente. Sin embargo, no es posible obliterar una cuestión fundamental para pensar las complejidades de la *arkhé*: preguntarse por los archivos, los registros y las formas de representación es preguntarse también por el vínculo que ellos establecen con las relaciones de poder.

La curiosidad etimológica que arroja *arkhé* en relación con los arcontes –los guardianes- la ley, pero también con la noción de origen implica advertir la importancia del archivo en el establecimiento de los regímenes de poder. Cuando se piensa en dispositivos de poder no se asume que es suficiente con una clase que ejerce poder sobre otra solamente, sino que la puesta en marcha de la maquinaria exige tecnologías de administración de registros y corpus de documentación que determinan las posibilidades de visibilidad y enunciabilidad de un recorte témporo-espacial determinado.

Se comprende así la relación que en el exergo de *Mal de archivo* establece Derrida con *Para una crítica de la violencia* de Walter Benjamin, ensayo de 1921 que puede vincularse con “una violencia del exergo instituyente y conservadora [...] la violencia del archivo *como archivo, como violencia archivadora*” (Derrida, 1997: 15). Se alude de este modo a la violencia mítica de archivo que establece el *arkhé*. Para Benjamin, la violencia mítica del derecho. A partir de este vínculo inexorable es posible asegurar que no hay archivo sin despliegue de violencia que archiva (organiza, administra, registra y regula) que, en términos de Derrida, es archivadora porque se caracteriza por una economía de la destrucción de los registros y huellas. El archivo, en tanto principio, establece relaciones entre elementos heterogéneos no naturalmente conectados, los dispone en relaciones determinadas de acuerdo a sus lógicas de organización y almacenamiento y, por lo mismo, legitima la misma reunión que consolida –de ahí la relación con lo mítico-. Contando con un principio de ordenamiento, jerarquización, clasificación y control de acceso o de censura –función del arconte griego- no puede soslayarse el vínculo fundamental que existe entre el archivo y los epifenómenos del poder, las estrategias de regulación, vigilancia y control.

*The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire* (1993) de Thomas Richards lo establece claramente incluso antes que Derrida analizando la coproducción de la lógica del archivo y la estructura capitalista. “Se necesitó mantener registros y mantener registros de la mantención de registros”, dice Richards para afirmar que el archivo fue una estructura que convertiría al imperio británico en “el imperio que generó más conocimiento que cualquier otro imperio previo en la historia” (1993: 3-4). La lógica archivística confirma desde el siglo XVIII que Foucault estudió que no “hay Estado posible sin un poder arcóntico sobre los registros” (Tello, 2018: 72). Esto implica advertir que el poder se apoya en un *corpus* organizado de registros “a partir de la disposición de un *origen* ontológico o de un *principio* histórico; llámese ser nacional, pueblo o comunidad, legitimando así el funcionamiento de la máquina estatal” (72).

Sin embargo, la estructura del archivo pensada en estos términos se ve ocasionalmente amenazada por prácticas que desafían, horadan, deslegitiman las lógicas jerarquizadoras y clasificatorias. Se trata de prácticas que son capaces de articular contra-archivos, es decir, archivos que exigen reconocimiento como modo de resistencia frente a las imposiciones del archivo tradicional. Traman contra-narrativas, cuya potencia está en ofrecer discursos que desafíen la idea misma de origen; o mejor, la idea de que la relación entre el documento y el origen es rastreable y unívoca. Intentan hacer aparecer una

dimensión inexistente en los documentos originales, incluso impugnando la relación entre estos y sus contextos de producción, relocalizándolos en otras articulaciones.

Si el archivo es la institución hegemónica dispensadora de conocimiento (y con él la biblioteca, la academia, el museo, el mausoleo), la aparición del contra-archivo vuelve evidente el deseo de espacios excluidos, que exhiben su descontento con la memoria hegemónica, respondiendo a sus fallas, complicando el registro institucional, descontextualizando para vincular lo que aparentemente no puede ser enlazado. Estos mecanismos estaban contemplados por Foucault cuando hace aparecer los relatos de vidas menores, los fragmentos de existencias que no reproducen las grandes memorias, sino que registran el juego de marcas que determinan en la cultura la aparición y desaparición de enunciados. Estas marcas hablan de contra-memorias que tensan los saberes y discursos y mantienen la dispersión que es propia de la discontinuidad y la no-univocidad de los enunciados.

Andrés Tello reclama tener presente esta duplicidad del archivo entre la disposición de un comienzo y la disposición de un mandato, pues exige asumir que hablar de archivo no es reducirlo a un régimen discursivo, sino “todo un *régimen sensible* sobre la superficie social, esto quiere decir que el archivo instala en un momento histórico determinado un repertorio de enunciados y visibilidades, de prácticas y procedimientos” (2018: 95). Es decir, los mecanismos de clasificación y jerarquización se vinculan con las marcas posibles de un recorte espacio-temporal. Finalmente, el archivo es siempre una selección de estas marcas, de las inscripciones –o impresiones para decirlo con Derrida-, un recorte y al mismo una re-inscripción. Serán actos sociales aquellos que se registren de algún modo (documentos, testimonios), de lo que se sigue que el archivo es el conjunto de estos actos que configuran lo que vulgarmente se diría realidad social.<sup>21</sup>

## De las cenizas

---

<sup>21</sup> En *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce* (Bari: Editori Laterza, 2009), Maurizio Ferraris sostiene que lo que denomina “documentalidad” es una categoría clave de la ontología social y no se reduce simplemente al modo técnico de preservar la memoria, sino que tiene especialmente consecuencias sobre la identidad personal. En efecto, aborda un ejemplo que considera muy claro para pensar en la importancia del registro para la configuración de la memoria como es el caso de los “sin papeles”, a quienes se les niega el estatuto de ciudadanos y los derechos asociados a la ciudadanía. El hecho de no poseer “papeles” los convierte en parias sociales, en la medida en que no tienen registros en el archivo de acontecimientos sociales. Esta cuestión abre otra arista respecto de las derivas del archivo: los documentos, registros, clasificaciones y jerarquizaciones tienen una estricta relación con los mecanismos de disciplinamiento y vigilancia por parte del poder hegemónico, pero también –y más aún- el hecho de carecer de ellos.

“Hay ahí ceniza”, dice Derrida en *La difunta ceniza* para referir la cuestión de los restos. En esta expresión se unen el fuego que hace arder –como en el archivo que arde de Georges Didi-Huberman<sup>22</sup>- y lo que resta, lo que queda después del agotamiento, de la transformación. “¿Qué queda?”, nos preguntábamos antes. Quedan las cenizas, que podrían pensarse como una metonimia de la historia y la memoria. Lo que queda después es la ceniza, la historicidad necesaria del resto y sus distintas experiencias del tiempo –y los regímenes de historicidad<sup>23</sup> de François Hartog- que conllevan deseos de memoria y archivo.

El tiempo de la posdictadura es el de una temporalidad que con Hartog podría identificarse como “presentista”, pues se trata de un tiempo de transición, sin *telos*, sin horizonte, sin duelo.

En términos genéricos se acostumbra caracterizar este tiempo como tiempo atomizado, dominado por “cierta experiencia de la memoria”, por una especie de “memoria traumática”, por una “herida” o “vulneración” en cuyo núcleo está la idea de golpe, “el evento de un golpe, como operación de un antes que constituye a la experiencia en su posibilidad misma, pero que ésta no llega jamás a absorber su ahora”. (Valderrama, 2018: 56)

La ceniza se abre al porvenir en tanto la experiencia del tiempo no se resuelve totalmente en el presente. En la concepción derridiana, esto se vincula con la importancia de la deconstrucción como estrategia de lectura y escritura de las cenizas, que intenta dismantelar la metafísica de la presencia que privilegia la voz, la conciencia y sus epifenómenos –la verdad, la unidad de la ciencia, la pretensión de validez universal. La deconstrucción apunta a pensar la escritura –y el archivo- como materialidad, pero también como huella que disemina el sentido. Así es posible cuestionar las certezas de los saberes pretendidamente adquiridos y la racionalidad supuestamente absoluta que los compone.

La huella no solo es la desaparición del origen: quiere decir aquí –en el discurso que sostenemos y de acuerdo al recorrido que seguimos- que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un movimiento retroactivo, por un

---

<sup>22</sup> Estas ideas se discutirán en el cuarto capítulo.

<sup>23</sup> Ver Hartog, François (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.

no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen. A partir de esto, para sacar el concepto de huella del esquema clásico que lo haría derivar de una presencia o de una no-huella originaria y que lo convertiría en una marca empírica, es completamente necesario hablar de huella originaria o de archi-huella. No obstante sabemos que este concepto destruye su nombre y que, si todo comienza por la huella, no hay sobre todo huella originaria. (Derrida, 1986: 80).

La huella no existe como presencia plena y por tanto, en el programa de deconstrucción derridiano, no existe en tanto tal y por eso no hay *arkhé*. Para Derrida, el concepto de historia fue históricamente reapropiado por la metafísica por lo que su noción de archivo se inscribe en este desarme de la absolutización del concepto. Así quiere mostrar que no hay una sola historia, sino historias que *difieren* –en su *différance*- y que proponen diversos modos de inscripción.

La diferencia es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado “presente”, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado y constituyéndose lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. (Derrida, 2008: 48).

En plena presencia se abre un intervalo que remite a lo ausente y disocia la presencia. Así, la inscripción derridiana es huella y diferencia y se opone a las dicotomías tradicionales (presencia/ausencia). Si el presente está transido por la archi-escritura implica aceptar que las huellas no son trazos de presencia plena, sino realidad viviente. Así se desmonta la razón archivadora tradicional que confina el registro a los espacios donde todas las formas están definidas.

Ricardo Nava Murcia (2015) se pregunta precisamente qué puede ofrecer la deconstrucción a la disciplina histórica y propone que la reflexión crítica sobre el concepto de archivo es un auténtico aporte para lo que con Marc Bloch puede llamarse el “oficio del historiador”. Esto no implica mostrar que el archivo no es el resultado de una convergencia entre concepto e historia, sino exponer que se trata de una noción habitada por la pulsión de muerte que afecta a la memoria, los documentos y la escritura de la historia. Este es uno

de los hilos que habilita el texto derridiano: leer el “mal de archivo” –en el contexto, recordemos, de los archivos del mal- a partir de la idea de resto entendida como huella y ceniza.

El resto es el habla de la desaparición, pero es una desaparición que, paradójicamente, aparece y se conserva: “[...] la ceniza: aquello que conserva para ya no conservar siquiera, consagrando al resto a la disipación, y ya no es nadie que haya desaparecido dejando ahí ceniza, solamente su nombre pero ilegible” (Derrida, 2009: 19)”. En esta clave hay que leer el texto con el que Derrida se dirige a los historiadores, tanto en relación con el modo en que constituyen sus pruebas documentales y archivos, como también respecto de la autoridad que como arcontes la disciplina les arroga.

La deconstrucción del concepto de archivo tendría consecuencias fundamentales vinculadas con los soportes –que cambian incansablemente-, la inclusión de otro tipo de “prueba documental” –como podrían ser las obras de arte- o la evidencia freudiana que propone Derrida: la posibilidad misma de destruirse para preservarse. Para comprender el planteo, habrá de recordarse que el filósofo sostuvo que la escritura está siempre atravesada por la muerte y la ausencia, lo que no implica una negatividad metafísica, sino que abre posibilidades de comunicación diferentes. “Se trata de asumir que la escritura es muerte y ausencia como condición de posibilidad de poder decir algo, que solo se constituye en restos diseminales de sentidos diferenciales (no plenos ni unívocos) constituidos por la materialidad de marcas, de huellas sin fondo y sin fin” (Nava Murcia, 2015: 137). El archivo, por lo tanto, implica exterioridad y soportes tanto como impresión de huellas y pulsión de destrucción.

Para Derrida, lo que “dice” el archivo –lo que se puede decir a partir de él- no se vincula con la imagen del significado y el sentido unívoco y clausurado, sino con la posibilidad del decir, lo que llama “la posibilidad de la citacionalidad”, que produce diseminaciones que se instituyen como restos del lenguaje, que no son apropiables en una unidad de sentido, sino que se comprenden mejor a partir de la imagen del estallido.

La escritura de la historia y el archivo mantienen un vínculo de coproducción permanente y fundamental. “Sus operaciones técnicas pueden ser explicadas y comprendidas con las metáforas freudianas que tematizan el inconsciente” (Nava Murcia, 2015: 138). Esto implica aceptar cierta relación estrecha entre historia y psicoanálisis en tanto se trataría de dos modos distintos de concebir la relación entre presente y pasado. En el psicoanálisis, el pasado retorna travestido frente a un rechazo de la conciencia; en la historiografía, el pasado emerge en el hiato que se produce entre el aparato técnico y

conceptual de una ciencia y el poder de intervención de los museos y los archivos. Este enfrentamiento es tematizado por Derrida a partir de la figura de la violencia del archivo en su acto archivador. Así, el archivo es instituyente y conservador y “una pulsión de muerte, de agresión y destrucción habita en silencio al archivo: empuja al olvido, a la amnesia y aniquilación de la memoria” (Nava Murcia, 2015: 139). A partir de la distinción entre memoria (*mnéme*), recuerdo (*anámnesis*) y acto de recordar (*hypomnémico*), es posible afirmar que el archivo es hipomnémico, pues implica operaciones y voluntades para el recuerdo; es suplemento de la memoria, pero realiza su acto de conservar y compensar el olvido inexorable.

Plenamente convencido de que la tarea del historiador no se reduce al análisis de fuentes y no se agota en competencias hermenéuticas, Derrida apunta a pensar una archivopolítica que contemple la configuración del archivo como un acto heurístico performático que habla tanto del presente como del pasado. “El archivo performa aquello que nombramos como acontecimiento, performatividad en relación con aquello que ya no está, eso otro ausente que se nombra como pasado, que escapa al instante del presente y ronda a final de cuentas solo como espectro” (Nava Murcia, 2015: 142). Esto implica asumir que este proceso está transido por afectos que necesariamente se replican – transformados- en la representación.

Este proceso puede complejizarse con la diseminación de la lectura de las obras de arte, pero estas no escapan a la necesidad de confirmar el carácter performativo de la configuración de un archivo. Si *Mal de archivo* hace ineludible el pasaje por el inconsciente freudiano para pensar la posibilidad de recordar el pasado y representarlo, un archivo de obras de arte asume la dependencia de este proceso y la noción de resto como ceniza o huella derridiana abierta al por-venir como posibilidad, como diseminación, como archivo archivado.

¿Qué es la realidad? ¿Qué es un acontecimiento? ¿Qué es un acontecimiento pasado?  
¿Y qué quiere decir “pasado” o “pasarse”, etc.? Tantas incertidumbres o aporías para aquel que pretenda poner orden en una biblioteca, entre la biblioteca y el afuera, el libro y el no-libro, la literatura y sus otros, lo archivable y lo inarchivable. (Derrida 2003: 27)

¿Qué hay? Hay resto. Que no es memoria, sino ceniza de algo que permanece. ¿Qué queda? Huellas como espectros que experimentan el tiempo *entre* pasado y presente asediando la escritura del pasado, haciéndola de algún modo imposible.

## Arte y archivo

Aun antes de la explosión de la teoría contemporánea sobre la cuestión del archivo, los artistas reflexionaron sobre las herramientas que proporcionaba la documentación histórica y el uso artístico que podían tener las estrategias propias de la catalogación y la organización legal-administrativa. Ya sea que los artistas exploren los archivos existentes, que configuren los suyos o, como intentamos hacer aquí, que sus obras se conviertan en “documentos” de un archivo posible. De este modo, entendido en sentido “amplio”, la cuestión del archivo ofrece un espacio en el que los artistas han desafiado estrategias políticas y estéticas en lo que Sven Spieker denomina el “juego” de/con la historia.

Spieker cierra su indagación en *The Big Archive. Art from Bureaucracy* (2009) con la referencia a “Archive” de Thomas Demand, una obra de 1995. Allí, lo que el artista expone es un archivo vacío, despojado de cualquier contenido y de toda habilidad –al menos en apariencia- para referir a algún tiempo, acontecimiento o lugar. “Como si Demand quisiera producir una fotografía que escapara a su archivo. No ya un repositorio de huellas, la imagen muestra una pared llena con cajas vacías de idéntico tamaño” (Spieker, 2009: 193). Esto sugiere un giro espectral y metafórico sobre la idea de archivo en una clave similar a la derridiana: “el archivo de Demand nos niega la indexicalidad que parecen reclamar los archivos y fotografías, presentándonos en cambio un índice de su ausencia” (193). El pasado no está allí, sino fantasmas de archivo, cajas que podrían archivar algo, pero archivan nada.

La obra reflexiona sobre el archivo al tiempo que realiza inexorablemente una crítica a la institución, como si irónicamente afirmara que los archivos sin el acto performativo que los funda no pueden dar cuenta de ninguna realidad ni remitir a pasado alguno. El “furor de archivo” tematizado por Suely Rolnik, que se instala en las prácticas artísticas para pensar resistencias posibles a la clasificación moderna y la tradición, se transforma aquí en una provocación, en la que se vuelve evidente la imposibilidad de confiar en el archivo convencional. Sin embargo, no se acalla una pasión por archivar que aparece en un contexto “signado por una guerra de fuerzas por la definición de la

geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia en torno de la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada” (2008: 13).

Según autores como Hal Foster (2016) o Anna Maria Guasch (2011) se asiste actualmente a un giro al archivo –el denominado *archival turn* en la teoría anglosajona– que propone nuevos desafíos a la historiografía del arte profesional. Se trata de un paradigma instalado hace dos décadas como marca generativa de gran parte de la producción artística y la cultura visual, que implica no solo almacenar en tanto asignar un lugar, sino “consignar”, como elaboración de una trama arqueológica que cobije a los documentos. Guasch lo expresa del siguiente modo:

Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un “corpus” dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración determinada. (Guasch, 2011: 10)

En el campo del arte, el punto de partida obligado de este giro al archivo es el proyecto curatorial *Deep Storage/Arsenale der Erinnerung* que se llevó a cabo en 1998 en Berlín, Munich y Düsseldorf y luego en Nueva York y Seattle y se convirtió en la primera exposición basada en la figura del archivo, pues su fundamento estaba precisamente en los gestos de recolección y montaje haciendo del almacenamiento una imagen, metáfora central del arte contemporáneo.

Foster preconizó a partir de esa muestra y sus epifenómenos que el artista devenía archivista y que el historiador debía –en clara consonancia con el reclamo derridiano– deconstruir su ideal de archivo. Un “impulso de archivo” –este es el título de un transitado artículo publicado originalmente en 2004– se apoderaba del mundo de las prácticas artísticas. “Los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente” (Foster, 2016: 103). En su rastreo de definiciones en torno al archivo, Foster alude a la noción de “postproducción” de Nicolas Bourriaud para referir al tipo de trabajo que se realiza con materiales previamente existentes que ponen en funcionamiento los artistas de archivo; se trata de “manipulaciones secundarias, a menudo constitutivas de ese arte” (2016: 104) y que no disimulan el hecho de estar menos preocupados por los orígenes de las huellas –muchas veces desconocidas

como en el caso del *found footage* en cierto cine- que por el desafío a la totalización del sentido. Para Foster, esto se pone de manifiesto en la frecuente intención por parte de los artistas de que los espectadores pasen de ser distraídos a comprometidos.

La imagen de archivo no es nunca un retrato tranquilizador; por el contrario, se inscribe en una época para cuestionarla. Es buscando también esta estrategia que Derrida renueva el concepto de archivo a fin de dar cuenta de su carácter de construido, de ser testimonio de algo difuso, a desentrañar, en un movimiento cuyo tiempo es estratificado. Aspira, entonces, a una noción de archivo que haga evidente que se trata del lugar donde recalcan los documentos que transitan desde lo público a lo privado; ocasionalmente, de nuevo a lo público. “Archivo” no es exclusivamente un concepto vinculado al pasado disponible, sino que articula un lazo con el porvenir precisamente por el modo en que afecta el presente.

Estas reflexiones que podrían plantearse en torno al documento de archivo en general, suponen una ambigüedad mayor en su relación con la imagen. Se produce una transformación del documento en imagen que reafirma la idea frecuente sobre el gesto de archivar como una forma de volver irrecuperable. La imagen no estabiliza su sentido ni su uso o sus usos: no se reduce a un significado ni ocupa un lugar en el espacio sin proyectarse sobre el tiempo. Incorpora otra dimensión en la que se distribuyen relaciones de coexistencia. Estos archivos conforman artefactos para compensar las ausencias de las historias convencionales. Asimismo, muchas veces los artistas se vinculan problemáticamente con sus contextos de producción convirtiéndose en archivistas insolentes que clasifican, seleccionan y conservan para describir, pero también vuelven disponible y desacralizan para quitar el peso de la signatura “teológica” que a veces asigna lugares en la historiografía profesional.

Los archivos creados a la luz de estos desafíos constituyen cuestionamientos a la historia a causa de su doble naturaleza: por un lado, son repositorios reales –una colección de objetos que sobreviven a la clasificación; por el otro, son imagen de un acontecimiento, constituyen la figuración de una serie de sucesos. Controlan una aprehensión del tiempo a través de una operación soberana asociada con el procedimiento del montaje. Con esta técnica, el archivo configura su propia credibilidad cuyo estatus es epistemológico y ético, pues construye conocimiento que se vincula con relaciones de poder y autoridad que signan el acceso a la información. Así, el archivo vuelve manifiestas una serie de conexiones que Foucault problematizaba en la conferencia “¿Qué es un autor?” de 1969. Allí era claro que la figura del autor se remitía a una función que se ejerce en un ámbito discursivo

determinado y no está vinculada a condiciones inamovibles sino a relaciones cambiantes. Implica la potencia de una actuación, la posibilidad de un agenciamiento inestable sobre la memoria y el pasado.<sup>24</sup>

El archivo es pensado, entonces, como el sistema que gobierna la aparición de las afirmaciones y las obras. Por una idea como esta Foster aseguraba que un archivo no es afirmativo o crítico *per se*, sino que “suministra los términos del discurso” (Foster, 2002: 81). El arte configura estructuras de memoria que, tal como Foster propone, consisten en dialécticas de la mirada (*dialectics of seeing*). Para pensar el archivo en estos términos, se vuelve productiva la imagen del museo imaginario de André Malraux. Se trata de una estructura sin paredes que constituye puro pensamiento y que, según Foster, es real y ficticia al mismo tiempo. El museo imaginario es un archivo porque es lugar de reificación, pero también de caos. “No es una herencia de fervores desaparecidos, sino un conjunto de obras de arte –pero, ¿cómo no ver en estas obras más que la expresión de la voluntad del arte?” (Malraux, 2013: 260).

“El museo imaginario es una interrogación”, dice Malraux (2013: 176) y Foster asegura que esta perspectiva se puede leer a la luz de la certeza de Walter Benjamin de no capturar el pasado tal cual fue, sino cómo relampaguea, es decir, cómo se mantiene agónico en un presente que lo pone en peligro.

---

<sup>24</sup> “El autor como gesto”, un breve ensayo publicado en *Profanaciones* de Giorgio Agamben podría iluminar algunos aspectos de la relación sujeto/función-autor aquí referida. Allí, Agamben se detiene sobre la frase que le sirve a Foucault de “excusa” en la conferencia pronunciada el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad francesa de filosofía: “Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quién habla”. La frase es de Samuel Beckett: “Qué importa quién habla, alguien ha dicho que importa quién habla. Habrá un punto de partida, yo estaré, no seré yo, yo estaré aquí, me diré lejos, no seré yo, no diré nada, habrá una historia, alguien va a intentar contar una historia” (*Textes pour rien*, n.º 3) (Ver: Beckett, Samuel. *Detritus*, Barcelona: Tusquets, 1968). De la lectura de la conferencia “¿Qué es un autor?”, Agamben recoge la sugerencia de que el problema de la escritura es “la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer” (Agamben, 2005: 81). No es la preocupación por cómo un sujeto se expresa, sino que la marca del autor está, justamente, en la singularidad de su ausencia. La preocupación de Foucault no está en el individuo real, sino en la función-autor que caracteriza el modo de existencia, circulación y funcionamiento de los discursos dentro de una sociedad. Teniendo en cuenta, además, una versión revisada de la conferencia de dos años después y *La vida de los hombres infames* (1977), Agamben subraya algunos aspectos del paradigma presencia-ausencia del autor en la obra. “Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” (Agamben, 2005: 87). El autor señala el umbral en el que una vida es puesta en juego en la obra. Por eso es que el autor permanece como incumplido, como no-dicho. El autor es lo que hace posible la lectura, pero es lo ilegible y su gesto garantiza la obra desde su propio incumplimiento, pues “el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado” (91). Sin embargo, es justamente ese lugar vacío y secreto el que posibilita el texto y su lectura.

## Sobre las virtualidades del archivo

Despegado de cualquier positivismo o historicismo -al estilo de la archivística clásica del siglo XIX- el tema del archivo adquiere nuevas formas y desafíos con la emergencia de las tecnologías que impiden obliterar una cuestión pregnante en la teoría contemporánea: la relación entre tecnología y virtualidad. “Hoy en día, 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” (Foster, 2016: 104). Esto último conduce a pensar que el ámbito propio para pensar el archivo en tanto problema de almacenamiento y registro, encuentra en internet –como megarchivo- su medio ideal. Así aparecen en el ámbito de la teoría y las prácticas artísticas vocablos que hablan de redes electrónicas, plataformas, estaciones, interactividad, relacionalidad tecnológica, entre otras.

Sin negar la potencia de la imagen del museo imaginario *à la Malraux* y sin entrar de lleno en la cuestión de la virtualidad de internet, este trabajo se inscribe en la línea de lo que Griselda Pollock llama “museo virtual” y que propone para su perspectiva feminista y materialista de la historia del arte. Aunque no se intenta aquí realizar una reescritura en clave feminista, su propuesta resulta fundamental para explorar la necesidad de nuevos dispositivos y plataformas para pensar la apropiación que los artistas hacen del pasado y que exige escapar a las historizaciones convencionales. Se recuperan a continuación algunos lineamientos de su propuesta.

Pollock es una de las historiadoras más radicales e influyentes del siglo XX. En una línea que intenta responder a la pregunta que Linda Nochlin formulara en el año 1971 – “¿Por qué no hubo grandes artistas mujeres?”-, repiensa el hacer de la historia del arte en función del lugar de las mujeres en un sentido amplio, es decir, sobre el modo en que las obras de arte hechas por mujeres han sido sistemáticamente obliteradas del canon, la forma en que se configuró la figura “mujer” en la representación artística y cómo se determina el lugar femenino de expectación. Dicho sucintamente, el objetivo de Pollock consiste en desnaturalizar lo “femenino” como categoría atemporal con características relativas a la sensibilidad, la intuición y el vínculo con la intimidad. En este sentido, quiere pensar motivos iconográficos menos convencionales y reivindicar el lugar de las mujeres como sujetos de la mirada, productoras de arte y espectadoras a partir de una noción de diferencia ausente de la modernidad artística a la que dedicó parte de sus primeros trabajos.

Pollock analiza el canon en relación con la imagen de la estructura mítica, es decir, una serie de afirmaciones inamovibles vinculadas a un mecanismo de exclusión/inclusión configurado por instituciones especializadas que consagran a los hombres junto con las tareas de preservación y difusión. Hasta el *flâneur* baudelaireano-benjaminiano es un hombre que se apropia de los lugares públicos precisamente por ser varón y portador de la mirada. Es esta autoridad la que Pollock quiere deconstruir y con ella la configuración sexista de la figura heroica del artista en la modernidad. Del lado femenino no hay nada parecido, pues a las mujeres les ha tocado siempre el lugar de subalternidad a partir del cual pretende reescribir la historia del arte.

En el prefacio que en 2013 Pollock escribe para *Old Mistresses* (2013), libro publicado originalmente en 1981, inscribe su trabajo en el legado de Nochlin para proponer lo que más tarde denominó “intervenciones feministas en las historias del arte”. No se trata, tal como lo explicita, de “un correctivo cosmético para las galerías medio-vacías y las bibliotecas incompletas porque desafían los fundamentos de la Historia del arte” (Pollock, 2013: vxiii), sino de plantear un auténtico giro en el modo de abordar el canon, algo que la lectura de sus intervenciones permite interpretar como un giro metodológico e ideológico en partes iguales. Rozsica Parker y Pollock revisaron en ese libro las nuevas tendencias en teoría cultural que emergían en los años 1970, definieron la Historia del arte como un discurso basado sobre nuevas comprensiones y partieron de ciertas nociones de Michel Foucault sobre marcos discursivos, patrones de pensamiento y prácticas pedagógicas para hacerlas funcionar performativamente en el modo de construir los objetos y habitar el campo. Se separaron de la Historia del arte como disciplina formalizada y la consideraron como un campo de batalla, un terreno de disputas. Si la disciplina Historia del arte había excluido sistemáticamente a las mujeres, había que partir de allí para generizar el análisis de sus efectos ideológicos. Para ello, Pollock parte del lenguaje como superficie para mapear estas operaciones:

Los términos “arte” (*art*) y “artista” (*artist*), aparentemente términos neutrales, en efecto registran, sin advertirlo abiertamente, un privilegio de la masculinidad como sinónimos de creatividad porque, a fin de indicar que un artista es una mujer, el término neutral artista debe ser calificado con un adjetivo. El efecto es, de hecho, descalificar a la mujer artista inmediatamente para ser tratada como un artista. Artista/artista mujer, artista/artista negro, artista/artista queer: cualquier descalificación tiene el efecto de marcar el segundo término, cargándolo de

particularidades locales a la vez que dejando sobreentendido y camuflado el privilegio y el término aparentemente universal -artista- como el espacio para la masculinidad, la blancura, la heterosexualidad. (Pollock, 2013: xix)

Así, aborda esta configuración de estereotipos a partir del feminismo, considerado como una “tecnología de género” en los términos de Teresa de Lauretis (1987) con el objetivo de elaborar una noción sofisticada de “diferencia sexual”. De Lauretis rastrea en los textos y prácticas culturales feministas de los años sesenta y setenta la noción de género como diferencia sexual, pues era precisamente esto –la diferencia- lo que se ponía en primer plano en la creación de teorías de la subjetividad basadas en estas nuevas textualidades sociales. Es conocida la crítica que puede hacerse a este anclaje en la diferencia –es siempre diferencia *de* los varones, cuya subjetividad dominante se ratifica en cada acto de diferenciación- de modo que Pollock quiere retomarla a fin de producir una problematización que le permita seguir operando de forma empoderadora en las intervenciones feministas.<sup>25</sup>

A partir de conceptos como ideología y discurso, Pollock propone abrazar un cambio de paradigma con vistas a una comprensión de la representación, la imagen y la mirada desde una perspectiva interdisciplinar que involucre la imaginería de la cultura popular y los estudios sobre cine. En efecto, considera que estos crearon un nuevo vocabulario en el que la imagen se volvió un campo “semióticamente organizado para producir significados y afectos para el sujeto que ocupa una posición específica de espectador/receptor creada por la organización del campo visual” (Pollock, 2013: xx). En

---

<sup>25</sup> De Lauretis sostiene que el énfasis en lo sexual que aparece en la idea de “diferencia sexual” es en última instancia una diferencia respecto de los varones, de lo femenino respecto de lo masculino. Plantear la cuestión del género en estos términos implica para la autora mantener el pensamiento feminista en los límites del patriarcado occidental contenido en el marco de una oposición conceptual. Por otra parte, de Lauretis sostiene que otra limitación de la noción de diferencia sexual lo constituye el hecho de “retener o recuperar el potencial epistemológico radical del pensamiento feminista dentro de las paredes de la casa principal, tomando prestada la metáfora de Audre Lore antes que la nietzscheana *prisión del lenguaje*, por razones que en este momento parecerán superficiales. Por potencial epistemológico radical quiero decir la posibilidad, ya emergente en los escritos feministas de la década de los 80, de concebir al sujeto social y a las relaciones de la subjetividad para la socialización de otro modo: un sujeto constituido en el género, seguramente, no solo por la diferencia sexual, sino más bien a través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto en-gendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales; un sujeto, en consecuencia, no unificado, sino múltiple y no tanto dividido como contradictorio” (1987: 30). Además, la autora sostiene que es necesaria una noción de género que no esté atada a la idea de diferencia sexual como coextensiva con ella, que presuponga al género como derivado no problemáticamente de la diferencia sexual. Finalmente, de Lauretis señala que la sexualidad y el género no son propiedades de los cuerpos o algo que está originalmente en los sujetos, sino que es, como es sabido hoy, un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. Estas ideas quedan referidas en la autora a la noción de tecnología política compleja que Michel Foucault aborda en *Historia de la sexualidad I*.

estos cruces, es insoslayable la mención de Laura Mulvey, una de las pioneras en establecer puentes con la teoría psicoanalítica para problematizar la mirada cinematográfica como estructuralmente masculinizada –de hecho, califica su intento como un “uso político del psicoanálisis”-. Es “Placer visual y cine narrativo”, texto fundacional de la teoría del cine feminista, el que a mediados de los años 1970 trazó las bases para una nueva conceptualización de los placeres de la mirada y los beneficios o prejuicios del cine para la vida de las mujeres. En el cine, Mulvey encuentra un dispositivo privilegiado para localizar –y eventualmente analizar- a la mujer como imagen, mirada de modo inexorable por los hombres.<sup>26</sup> Su perspectiva radical se propone desarmar las herramientas a través de las cuales el cine constituye un arma política que establece complicidad con el patriarcado a través de los placeres que quedan involucrados en sus representaciones hegemónicas.

Pero determinado tipo de cine –el cine experimental, el cine de vanguardia, el ensayismo en sus diversas formas- es para Mulvey también el dispositivo donde ese proceso se puede revertir. En efecto, encuentra que las convenciones cinematográficas asumidas por el cine clásico que colocan a la mujer en esa situación de pasividad fueron desafiadas en el interior del dispositivo mismo cuando se liberó de “la mirada de la cámara a su materialidad en el tiempo y en el espacio, y la mirada del público, permitiendo así una dialéctica, un distanciamiento apasionado” (Mulvey, 2001: 377).

A esta liberación se refiere, precisamente, el proyecto de Pollock cuando se propone trazar nuevas colecciones y nuevas reescrituras. En una clave que reconoce en la línea de Aby Warburg y que, por lo mismo, se inscribe en una suerte de reescritura de la historia à la Walter Benjamin, Pollock propone pensar las obras de arte como espacios para analizar la experiencia y los afectos, las lógicas de opresión y liberación, para explorar emociones negativas y ambivalentes como la envidia y la vergüenza, y concebir al arte como una disciplina con preceptos disputables, que puede reescribir de modo no-mítico consideraciones sobre la mujer y el funcionamiento de lo femenino en el espacio público. Es en la línea de pensar estos desafíos que se comprende su planteo.

---

<sup>26</sup> Con el uso político del psicoanálisis, Mulvey se propone elaborar una teoría capaz de desafiar la comprensión usual sobre las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo. “Castración” y “deseo” son dos de los significantes que le permiten deconstruir el placer de la mirada y los modos en que el cine clásico construye la fascinación. Analiza especialmente uno de los placeres cinematográficos fundamentales, la escopofilia, que configura al espectador como un *voyeur* pasivo, pues “el grueso de la producción cinematográfica dominante y las convenciones en cuyo seno ha evolucionado conscientemente representan un mundo herméticamente sellado que se despliega mágicamente, indiferente a la presencia del público, produciendo en este una sensación de separación y jugando con sus fantasías *voyeuristas*.” (Mulvey, 2001: 367).

Explorando el vínculo que se establece entre la representación de lo femenino en la historia del arte y el arte hecho por mujeres, Pollock propone un doble reto: en primer lugar, a la historia del arte, en tanto produce una relectura en clave feminista; en segundo lugar, a la historiografía en general en la medida en que cuestiona las cronologías convencionales a fin de configurar una nueva colección. En este último sentido, la noción de archivo –un concepto que irriga la teoría y la práctica del arte desde hace al menos dos décadas– constituye una herramienta fundamental para comprender la operación epistémica y política que se produce.

En lo que propone como un “museo virtual” en su libro *Encuentros en el museo feminista virtual* (2010), Pollock indaga sobre el modo en que las mujeres se comprometen con las herencias del arte occidental en relación con la propia elaboración de su condición femenina. Con este objetivo, en los últimos años lleva a cabo dos tareas en paralelo, la ya mencionada reescritura de la historia del arte hecho por mujeres y la de dar respuesta a la función del arte después del horror inscripto en los cuerpos. Es siguiendo estas intuiciones que es posible dimensionar la productividad de su teoría feminista para la teoría de la historia, que se funda en asumir que la práctica artística constituye un espacio en el cual discutir y subvertir los sentidos asignados desde el androcentrismo y la heterosexualidad obligatoria. El arte se comprende, entonces, como un entramado en donde se configuran caminos emancipatorios como en otros aspectos de la vida social y política, y el vector a partir del cual desvelar el sesgo androcéntrico que ha tenido no solo la teoría, sino la práctica artística.

El canon occidental<sup>27</sup> se construyó alrededor de unos “grandes hombres” que invistieron la figura del héroe del museo o la galería. El punto de vista del varón se aceptó de modo inconsciente como el único punto de vista, frente al cual el desafío feminista fue probar que es teóricamente inadecuado además de moralmente prejuicioso. Esta falla es instituida por la crítica feminista que irrumpe en los estudios de historia del arte para detener el derrotero del canon “virilento”, tal como Pollock lo denomina. En la misma línea

---

<sup>27</sup> En *Differencing the Canon*, Pollock comienza con una explicación etimológica de la palabra griega *kanon*, que significa “regla” o “estándar”, a fin de rastrear desde sus usos eminentemente religiosos –la primera canonización fue la de la selección de Escrituras hebreas- hasta el ascenso de las academias y universidades, momento en el que el canon se seculariza para referir a cuerpos de literatura o panteones de arte. Junto con este desplazamiento el canon se convirtió en patrimonio de pocos y su establecimiento estaba basado precisamente en la exclusión de muchos. Pero en todos los casos, incluso en los cánones en competencia durante la gran era de la actividad en historia del arte en el siglo XIX, siempre estuvieron dominados por la mirada y el deseo masculinos, la realización de obras por parte de varones y la representación de la mujer –precisamente, por parte de varones- para algún tipo de fruición masculina.

de otros autores –incluso de algunos como Giorgio Agamben<sup>28</sup> que no desarrollan exclusivamente su pensamiento en el ámbito de la historia del arte–, Pollock sostiene que el arte no es un ámbito de estudio más entre otros, sino que es un espacio privilegiado para examinar el funcionamiento de la vida en su conjunto. Preocupada como está por cuestionar la disciplina, la autora ve allí un modelo a pequeña escala que es posible desplazar a otras esferas del análisis cultural y desvelar el funcionamiento de los mandatos heteropatriarcales que impiden una *poiesis* feminista.

Proponer otras historias del arte –con otros cánones, sobre otras convenciones y que se hagan preguntas distintas– implica poner en el centro cuestiones como raza, género, clase y temporalidad, que requieren consideraciones interdisciplinarias más allá de la reflexión sobre la historia. Los riesgos son muchos. En *Differencing the Canon* (2006), la autora lo explica claramente: horadar el corazón de la canonicidad conlleva introducir la diferencia para evitar dos riesgos. El primero, la guetización de los estudios feministas en la historia del arte por el foco exclusivo en el arte hecho por mujeres. Es decir, el dilema que se abre entre la atención exclusiva –voluntaria y en efecto también necesaria– al arte que refiere a problemáticas de género y la percepción crítica de cierta neutralización al integrarse a la historia hegemónica del arte. Esto se contrarresta con una perspectiva comprensiva desde la que reconsiderar la constitución misma del estudio de todas las historias del arte entendiendo la diferencia y el empoderamiento como objetivos generales de la revisión de la historia. El segundo peligro es el corolario de la “adulación feminista de sus reclamadas “viejas maestras” (*old mistresses*)<sup>29</sup>, es decir, la implacable crítica de la cultura masculina” (Pollock, 2006: xiv). En este sentido, su preocupación es leer también obras de arte hechas por varones, pero con lo que llama una “ironía piadosa” con la que

---

<sup>28</sup>En *El hombre sin contenido* (1970), Giorgio Agamben realiza un rastreo de las modificaciones históricas que atravesaron algunos conceptos estéticos fundamentales e indaga sobre la importancia y la función del arte en la reapropiación de la historia. Para ello, hace hincapié en las implicancias ontológicas y epistemológicas que conlleva pensar la subjetividad en el arte y los problemas y consecuencias que ha traído la teorización estética a lo largo de la modernidad. En la conceptualización de este primer libro, ocuparse de la estética implica prestar atención al presente y los modos de establecer vínculo y continuidad con la realidad, esto es, pensar la espacio-temporalidad adecuada para que la experiencia pueda tener lugar. En este sentido, Agamben piensa la crisis contemporánea de la estética como un problema que involucra a la cultura occidental en su conjunto y asume que si no es posible representarse un mundo en el que la experiencia sea posible, la supervivencia de toda la cultura queda amenazada. Agamben advierte que reflexionar sobre la destrucción de la estética implica complejos cuestionamientos sobre ética y política –sobre los que versa gran parte de su obra posterior–, pues la pregunta por el arte conlleva ocuparse de la vida humana y sus posibilidades. Se esfuerza por desactivar la estética como el discurso que, en la modernidad, ha escindido el arte y la vida, y propone que al arte le toca asumir la imposibilidad de restaurar esa identidad originaria.

<sup>29</sup> El libro *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, publicado en colaboración con Rozsika Parker en 1981, toma su título al intentar escribir “en femenino” “*old masters*” o “*vieux maîtres*”, ideas que usualmente refieren a los genios en la historia del arte en las lenguas hegemónicas. Al expresarlo en femenino, la noción resultante está lejos de referir a la genialidad y se acerca más bien a “viejas amantes” o “viejas prostitutas”.

establecer una consciencia feminista que pueda vehiculizar lecturas diagonales. Siguiendo escorzadamente este planteo se intenta aquí un archivo sobre la posdictadura que se despegue de los grandes baluartes del discurso de la Historia y la Memoria y que explore cuestiones vinculadas al cuerpo y la afectividad.

“Archivo” es, como hemos visto (Giunta, 2010: 29 y ss.), un concepto que penetra en las prácticas artísticas contemporáneas como uno de los rasgos más sobresalientes. No se trata de la sacralización de un conjunto, sino de la plataforma para la aparición de posibles decibles, que constituye un repositorio desde el que escribir las historias no-escritas. El archivo se conforma a través de las fisuras que permiten un acceso al pasado. Se caracteriza por la grieta, la cesura visible entre presente y pasado, siempre amenazada con su desaparición, pero que se conserva entre fugas que preservan el acontecimiento. Estas son las ideas que guían de algún modo el museo virtual de Pollock donde el motivo es la mujer y la musicalidad su feminismo radical. “Warburg, muy admirado por Walter Benjamin”, sostiene Pollock, hizo de la imagen un lugar de diseminación “que no privilegió, por lo tanto, las bellas artes sobre otras formas de imagen producida mecánicamente, alta *versus* cultura popular, Occidente *versus* cualquier otro lado” (Pollock, 2012: 18). El archivo construido sobre estas intensidades –es decir, sobre imágenes cuya energía dispuesta en el archivo configura una acción o habilita un sentimiento- constituye un cuestionamiento a la historia a causa de su doble naturaleza: se trata de un repositorio real –aunque sea virtual en la propuesta de Pollock- es decir, una colección<sup>30</sup> de obras que sobreviven a la clasificación y la selección; y su “olvido” constituye la trama de un acontecimiento –el de la obturación, el silenciamiento, los males de archivo-, la figuración de una serie de sucesos o un período.

Pollock deconstruye la historia del arte para señalar sus injusticias armando en su libro, en efecto, una serie de “salas” en la que plantea viejos problemas desde nuevas perspectivas y nuevas cuestiones sin temer a la refutación de las obras del pasado. Lo hace volviendo “disponibles” artistas dejadas de lado, vinculando artistas que no se relacionan por su estilo o contexto de emergencia y poniendo en forma nuevos espectros de lo “femenino” en el arte, nuevas formas de abordar la representación del cuerpo y sus esferas de acción, nuevas consideraciones sobre el lugar de las artistas mujeres en la historia del

---

<sup>30</sup> Hay que tener en cuenta aquí que no se trata de “colección” en el sentido de Walter Benjamin para quien el gesto de coleccionar se vincula a rescatar los detritos de la cultura del olvido en un acto redentor. Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo 3.

arte y consideraciones novedosas sobre la exigencia de pensar la expectación como un acto empoderador.

La propuesta de Pollock participa de una política del intersticio, pues la interrupción y la discontinuidad hacen aparecer la verdad provisoria de cada “sala” del museo virtual. La pregunta de Nochlin ponía sobre el tapete que, además de repensar el lugar de las mujeres dentro de diversos ámbitos, había que hacerse las preguntas adecuadas y, en este mismo sentido, asumir que la primera tarea no era negar los datos objetivos –que, en efecto, la historia del arte no cuenta la vida de mujeres consideradas equivalentes de Miguel Ángel o Delacroix-, sino desentrañar la trama de su construcción y las condiciones sociológicas e institucionales que participan de la instauración del campo disciplinar y las interacciones sociales en las que se basa. Precisamente, para Pollock, analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una deconstrucción radical del discurso de la historia del arte y de los límites de la lógica de los cuerpos sexopolíticos. Es en esta clave que hace aparecer un concepto fundamental de su propuesta teórica, la noción de “intervención feminista” a partir de la cual concibe su archivo:

[...] confronta los discursos dominantes acerca del arte, las nociones aceptadas de arte y artista [...] donde las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción. [...] Son una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos. (Pollock, 2010: 18)

El concepto de intervención feminista manifiesta comprender la historia del arte a partir de la idea de formación discursiva de Foucault, pues permite interpretar las relaciones entre enunciados y el modo en que estos determinan un campo de conocimiento a partir de los elementos que forman parte de él y aquellos que quedan al margen. Así expresado, parece cercano a la definición que da de la noción de archivo. Combinando ambos razonamientos, podría decirse que Pollock se propone mostrar –como una forma del decir– no solamente lo que puede o podría ser dicho, sino lo que efectivamente no lo fue; no por olvido o ignorancia, sino por indiferencia e injusticia. Para Pollock, se trata de una manera de pensar el problema complejizando el modo de ver la obliteración sistemática de las mujeres para ir más allá de la diferencia y comprenderlo desde el interior mismo del discurso falocéntrico ligado a una construcción dominante de la diferencia sexual.

La noción misma de “autor” –problemática para Foucault (1969) entre otros contemporáneos como Roland Barthes (1968) o incluso Susan Sontag (1964) en el ámbito norteamericano muy poco antes con su llamado a ir “contra la interpretación”- constituye una noción esencialista y exclusivamente masculina que piensa un “originador de todo significado artístico” (Pollock, 2010: 19). El desplazamiento de la noción de autor abre el camino para el feminismo en tanto permite repensar la figura del artista como la articulación contradictoria de los ideales burgueses ligados a la masculinidad. Esto implica interrumpir el discurso de la individualidad creativa moderna y pensar el lazo entre feminismo y arte como un efecto político y no meramente ligado a cuestiones de estilo o autoexpresión individual.

La deconstrucción que se lleva a cabo a partir de estas ideas implica problematizar la idea de mujer, pero también la de historia, pues el dispositivo donde estos mecanismos patriarcales se ponen en funcionamiento es el aparato de la disciplina. En *Visión y diferencia*, Pollock lo exhibe del siguiente modo:

[...] no estamos buscando un nuevo significado para la mujer, sino, más bien, una disolución total del sistema a través del cual se organiza el sistema sexo/género para hacerlo funcionar como el criterio por el cual se asigna y se naturaliza un trato diferencial. (Pollock, 2013a: 312)

Pollock parte de la importancia de las historias sociales del arte en la formación de lo que podría considerarse un paradigma feminista centrado específicamente en las políticas de conocimiento y la producción cultural vinculadas a lo femenino. El feminismo histórico materialista de Pollock abreva en múltiples fuentes<sup>31</sup> y combina el análisis social y semiótico entendiendo las prácticas culturales como procesos de significación y representación ideológicamente modulados.

Es por eso que revisar el “Museo feminista virtual” de Pollock supone un trabajo con el archivo y la colección. Archivo, pues la propuesta exhibe un principio arcóntico y una lógica de identificación y clasificación; colección, en la medida en que –como el

---

<sup>31</sup>Pollock denomina “lecturas feministas” a una noción que elabora a partir de la teoría literaria y la teoría fílmica que implica una aproximación a textos culturales hechos por hombres a fin de establecer las bases de una comprensión desde la percepción feminista. La relación del feminismo con los estudios fílmicos –especialmente los aportes insoslayables de Laura Mulvey y Jacqueline Rose- permiten comprender las implicaciones de prácticas de visión específicas y también de lo que Pollock llama “regímenes de representación”, es decir, aparatos ideológicos que se mueven en el ámbito del discurso y que organizan la representación visual de la construcción de la diferencia sexual desde lo que podría llamarse punto de vista burgués.

historiador de Benjamin (2002)- recoge los detritos de la historia del arte patriarcal y heteronormada para “salvarlos” y volverlos disponibles en nuevos entramados que permitan leer tanto rastros de dominación como indicios para la emancipación. Pollock lo expresa muy claramente: para ella, una obra de arte es feminista no cuando está realizada por una mujer, sino cuando pone en cuestión las formas en que su lógica de significación funciona en un discurso social determinado, “cuando problematiza y subvierte las forma en que un texto o sistema de significación específico operan dentro de un orden social dado produciendo hegemonía u opresión” (Pollock, 2010: 19).

Revisar la noción de archivo a la luz de esta aspiración de reescritura de la historia conlleva, además, el trazado de temporalidades nuevas que vuelven evidentes los significados que particularizan a las obras de las mujeres artistas y a la representación de mujeres en múltiples espacios de la historia del arte. En el archivo, el tiempo cronológico es reemplazado por los ritmos de una experiencia que se vive a la luz de las luchas por el reconocimiento. Con las relecturas es posible proponer la inscripción de la diferencia en la historia y pensar un proceso de diferenciación que haga justicia a la otredad de otros sujetos, otros temas, otras temporalidades. Así, el archivo se concibe como un espacio en el que se puede negar el orden disciplinar existente para producir significados críticos. Esto implica producir un dispositivo que experimente con una práctica abierta a la diferencia, es decir, a la desestabilización de los significados que refieren a imaginarios en los que, por ejemplo, la mujer –artista, espectadora o plasmada en obra- no es un cuerpo creador.

El feminismo es para Pollock un espacio, una superficie que se ocupa como se habita un lugar social. De la materialidad del cuerpo representado a lo simbólico de la artista mujer que se posiciona en la historia del arte, pasando por la mujer que mira y siente placer, Pollock traza discontinuidades que evidencian el proceso homogeneizador de los relatos y de lo que llama el “orden fálico”. Combatiéndolo, se propone recuperar cuestiones que inscribe en la herencia moderna en relación con las propiedades afectivas, existenciales y semióticas. En una concepción contemporánea sobre el archivo, se vuelve relevante precisamente pensar la dimensión ligada a las primeras, es decir, cuáles son los afectos vehiculizados por las propiedades formales. Dicho de otro modo, qué intensidades se entraman entre los intervalos de su museo virtual.

Pollock prefiere pensar “diferencia” como un verbo, esto es, “diferenciar”. Así entendida, la palabra refiere a una nueva dimensión del pensamiento vinculada al poder transformador de la narrativa –el texto histórico como una forma en sí de representación- a fin de que posibilite la ampliación de significados culturales y nuevas formas de

comprensión para producir una “diferencia diferenciadora”, que reconstruya los campos autorizados de lo que es visible y de la representación como una oposición a la lógica de la dominación masculina.

La configuración de un “museo virtual” constituye un desafío a la historia del arte, pues pretende cuestionar el lugar de *voyeur* pasivo de los y las espectadores. Propone revisar los flujos de los placeres visuales a fin de explorar de qué modo han configurado un lugar activo para el cuerpo femenino representado destinado mayormente a la mujer espectadora pasiva. “El cometido de la historia feminista del arte no es construir narrativas heroicas de las mujeres artistas o de las iconografías de la feminidad, sino que ‘el texto [la obra de arte] será interrogado para buscar *inscripciones en/de/desde lo femenino*’” (Trafi-Prats, 2010: 29). Con estos movimientos, Pollock pretende infundir una resistencia en el texto, una resistencia femenina como proceso narrativo para producir una sorpresa en algún sentido pedagógica. De la mano de Mieke Bal, derrumba lo que llama las “narrativas de anterioridad”, es decir, aquellas que se basan en mitos de origen que conectan con el pasado creativo, es decir, con la imagen burguesa del artista en el estudio. Esta imagen no se corresponde con las artistas mujeres que debieron perseguir las herramientas de producción-simbolización en los márgenes de la cultura burguesa modernista dominada por el varón. En un movimiento benjaminiano, Pollock confía en que la lectura tardía de las obras abra nuevas posibilidades de significación en la hermenéutica que se enfrenta a los marcos culturales del presente. Se trata de marcos que permiten releer las obras desde las tramas afectivas de la contemporaneidad, cargadas de irreverencia y que sean difíciles de clasificar.

### **Archivo virtual: una sala posible**

A fin de problematizar estas cuestiones, Pollock recoge las teorías de Aby Warburg y Sigmund Freud, que posicionan a la imagen como forma de pensamiento a medio camino entre lo histórico y lo individual. En el museo feminista virtual, “muchas representaciones e imágenes conviven en proximidad en un archivo expandido a través del tiempo y el espacio, provocando otras resonancias y abriendo trayectorias inesperadas a través del archivo de la imagen en el tiempo y el espacio” (Pollock, 2010: 52). Se trata de un museo que nunca se materializará, pues las lógicas del poder en términos sociales y económicos

que determinan el mercado del arte vuelven imposible la fantasía de este museo feminista.<sup>32</sup> Este sería aquel en el que las mercancías rechazaran los circuitos convencionales y crearan nuevas socialidades políticas. De modo que la propuesta de este archivo implica una interrogación crítica al sistema mismo del arte.

En su ejercicio, Pollock lee las obras de arte como textos en el sentido barthesiano (2009), esto es, como espacios no computables y no atravesados por la lógica de filiación, noción cara a la idea de autor; como campos metodológicos donde se producen significados y afectos a través de producciones poéticas, signos y operaciones visuales. El museo feminista virtual es la propuesta de un contra-archivo que traza una espacio-temporalidad por fuera también de las crononormatividades. En relación con esto el montaje se presenta como herramienta ejemplar.

La disposición de los archivos desafía la presentación convencional haciéndose eco de paradigmas archivísticos que no se vinculan con la ley sagrada de la procedencia, sino con la ubicuidad de la discontinuidad. Como en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg o en *Libro de los Pasajes* de Benjamin,<sup>33</sup> Pollock construye un archivo a través de una lógica que escapa a la clasificación museal. Como en Warburg, se superponen las fórmulas antiguas con las del Renacimiento y las *Pathosformeln* en la modernidad. Como en Benjamin, el archivo se vincula con el shock del montaje que exige la sorpresa permanente, la disrupción anti-catártica para exhibir la centralidad de la mujer como espectáculo.

La vocación narrativa historiadora es reemplazada por una necesidad de ver; donde los recuerdos determinan una temporalidad, que no es la de la disciplina, sino la del historiador que decide volver sobre sus pasos para re-examinar la historia y sus actores. El pasado, entonces, ya no es un momento irrecuperable en el tiempo, sino un lugar de recuerdo donde la historia recomienza. El aura en Benjamin y el intervalo en Warburg son los *topoi* donde cristalizan el espacio y el tiempo, donde los momentos del pasado, presente y futuro se convierten en lugares de tránsito y habitación como en las salas del museo feminista virtual cuya espacialización inmaterial desvía la expectación produciendo un desvío: el de la lectura y la visión. Se trata de una historia que, como la de Warburg, no se lee, sino que se mira; y que, como la de Benjamin, no *dice* nada, solo expone retazos.

---

<sup>32</sup> En relación con los condicionamientos de la disciplina, vinculadas a los mandatos heteronormativos y patriarcales, resulta fundamental la investigación de Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, publicado en 2018 por la editorial Siglo XXI. Allí sigue de cerca las excepciones que irrumpen en la regla de la naturalización social e institucional de lo femenino y lo masculino en relación especialmente con los lugares ocupados por hombres y mujeres en el mundo del arte. Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo 5.

<sup>33</sup> Abordaremos especialmente en el capítulo 3.

Estas consideraciones apuntan a subrayar el carácter del museo como un espacio de producción y diseminación de conocimiento. Es ahí donde se vuelve virtual, pues la centralidad de lo femenino es precisamente la intervención feminista que la autora realiza, la puesta en cuestión de los significantes que encierra la representación de mujeres –la efectiva ausencia de la mujer que *se diferencia*.

Partiendo del principio warburgiano, esta colección también nuclea imágenes-historias cuya superposición vuelve legible un inconsciente pictórico más profundo,

[...] una formación de memoria de emociones profundas que se encontraban conservadas en patrones recurrentes, gestos y formas en imágenes que sobreviven a las diferencias de tiempo y espacio para registrar en términos de diferencia y también de continuidad, temas de urgente significación para el pensamiento e imaginación humanos. (Pollock, 2010: 72)

Solo de este modo se comprende lo que para Warburg es la “iconología del intervalo”. Es decir, no una simple cuestión semántica o lingüística, sino un modo de intuir la simultaneidad de los opuestos. Con esta intención desvela el *Denkraum* literalmente como espacio de pensamiento, superficie de reflexión sobre el intervalo, esto es, “el espacio estéticamente producido del pensamiento o la reflexión- [que] hace referencia a lo humano concebido como psicológico, pero también como entidad simbólica, pensamiento y sentimiento, creando y produciendo significado y afectos” (Pollock, 2010: 75).

Warburg le permite a Pollock detectar nuevas posibilidades para el pensamiento, es decir, otro modo de enfrentar el límite de la experiencia del pensar y con ello “enfrentar la historicidad y la otredad, con consecuencias para la escritura e investigación histórica, que permiten también [...] deconstruir el concepto de archivo” (Nava Murcia, 2015: 76). ¿Cómo pensar una epistemología de estas diferencias? Construyendo un archivo desafiante.

En la primera “sala” del libro-museo, Pollock se detiene en primer lugar en “Las tres Gracias” de Antonio Canova (1815-1817) a partir de la dupla movimiento/quietud para atender a la narrativa temporal del deseo sexual y la exposición del cuerpo femenino. El análisis de esta imagen reproducida en su libro en diversos detalles fotográficos permite a la autora explayarse sobre el imaginario pornográfico que se interesa por la escenificación del deseo a través de una erótica del encuentro visual hipostatizado. En este sentido, se

ocupa de atender a los múltiples registros de inflexiones a partir del cuerpo desnudo. Allí trata –anacrónicamente- de leer cuestiones feministas.

*Las Tres Gracias* de Antonio Canova nos ofrece las caras feminizadas de un tipo y una apariencia prácticamente idénticas, cada una igual de vacua que la otra, cada una replica una idealización fría, una repetición que afirma la atemporalidad de la belleza femenina juvenil. Al mismo tiempo, la forma pétreo sirve a un propósito fetichizador, una mascarada, una defensa en contra del proceso que la temporalidad de la vida entre el nacimiento y la muerte extiende como campo de experiencia, congelando en una imagen perpetuamente agradable cualquier posibilidad de imaginar el tiempo de las mujeres. (Pollock, 2010: 124)

Aunque Pollock no repara particularmente en ejercicios intertextuales, resulta interesante recordar que las gracias de Canova ya son de alguna manera una “reescritura” de la versión de Rubens de casi dos siglos antes. La delgadez y perfección marmórea de los cuerpos del siglo XIX nada deben a las redondeces del pincel de Rubens; los maquillajes densos del siglo XVII están muy lejos de los rostros sin tiempo en los que Pollock repara especialmente instalando la belleza y la perfección –ligadas a la idea de “gracia”- en el terreno de la atemporalidad y la dilución total de la espacialidad. Las mujeres de Canova quedan inscriptas en un no-lugar de lo divino.

A esta eternización de la juventud, opone Pollock el proyecto de la artista contemporánea Melanie Manchot en el que hace aparecer el cuerpo de su madre. La serie *Look at you loving me* (2000) exhibe el cuerpo como negación profunda de las fantasías convencionalmente pornográficas, las consideradas bellas y ligadas a la juventud.

Lo que pienso que hemos perdido es tan diferente de una imagen franca del cuerpo desnudo de una mujer mayor: la nudificación de las Gracias ya representa un enorme cambio cultural que denominamos patriarcal. ¿Puede el cuerpo desnudo fotografiado ofrecernos una imagen de lo imaginado y fantástico? (Pollock, 2010 130-131)

La piel se pliega para alejarse de la fijeza de Canova. Lo perpetuo de aquellas gracias, es la temporalidad pasada por el cuerpo y traducida en nuevas torsiones. Los afectos privados se exhiben en un pacto madre-hija atravesado por la imagen fotográfica. El cuerpo se reduce al tiempo y, por lo mismo, a la carne marcada, pero desenmascarada. En su trabajo, no aparece solo una mujer que se expone, sino una madurez amada que

amenaza con la finitud. Algo similar ocurre con las fotografías de Ella Dreyfus, en sus series fotográficas *Age and Consent* (1999) que se equilibran en la textura de una piel que envejece, la intimidad del plano cercano y lo impersonal del retrato sin rostro. Así la fotógrafa se centra en el cuerpo sin pretensión reivindicatoria del envejecimiento para problematizar la reafirmación irónica de la lógica de la belleza y la juventud.

Jenny Saville desafía a *Las Tres Gracias* con *Ruben's Flap* (1999), pues tres cuerpos se funden en una única forma en un óleo de gran tamaño. Los ojos se funden, también lo hace parte del cuerpo, no solo por las formas que se fusionan, sino por las pinceladas gruesas que estratifican los marcos temporales de la imagen. Una de las gracias mira al frente, otra reposa la cabeza hacia atrás y la tercera ni siquiera puede ver. Los tres planos del texto de Rubens están aquí aplastados por un tiempo inexorable que no escapa a la abyección de la carne. La que mira, acusa; la que no mira, parece soñar; la que no tiene ojos es la que verdaderamente señala el lugar de la mujer en el arte, pues es la que tiene el pecho más grande en primer plano, la que exhibe su cuerpo enorme con menor pudor o como si la vergüenza no fuera una prerrogativa atendible. Pollock sostiene que “este campo pintado de color y forma carnosos se mantiene en un lugar a través de la mirada fija de la figura central que sujeta el campo visual y demanda una respuesta del tipo, de ojo a ojo” (Pollock, 2010: 135). La reciprocidad frente a esta demanda es todo el problema que Pollock expone. ¿Quién puede mirar de frente? ¿Quién lo hace escorzadamente? ¿Quién nunca tiene mirada?

La sala sigue con la desafiante *Fulcrum* (1999) de Saville, en la que los cuerpos se mueven en el eje horizontal para apilarse mientras escapan al deseo normado por la sociedad actual. Pero hay cuerpos deseantes, de dedos, de trazos, de carnes. En efecto, el eje central de la pintura lo ocupan las zonas púbicas de las “gracias” que se funden unas con otras entre rodillas escorzadas y membranas indefinidas. “Las tres cabezas se encuentran exiliadas en los límites de la tela, negando que sus ojos jueguen el rol de estabilizarnos como espectadores de la forma humana” (Pollock, 2010: 135). En efecto, los espectadores se sienten desplazados, perdidos, buscando un relato o una mirada, tímidos antes de deshacernos en las carnes, desesperados por encontrar un rostro, desestabilizados por el eje de las vaginas.

La cuestión, entonces, no es comprender estos intentos como mera muestra de mujeres gordas, como encarnación de nuestras peores fantasías sobre la corporalidad y el paso del tiempo. Es más bien asumir que el cuerpo es una forma problemática, simbólica; una morfología vacilante que implica patrones y legibilidades en el arte. “La cuestión –

propone Pollock- es una proposición del cuerpo como idea, y como arte, como una posibilidad formal que Jenny Saville ha reclamado, sabiendo, o a través de un inconsciente artístico (como el inconsciente político de Jameson), que son el placer y el horror de la invención escultural de Canova y su creación en una escultura de una visión de curvas y montículos, hendiduras y cavidades” (Pollock, 2010: 136).

El museo ha sido desde el siglo XVIII europeo el archivo legitimado de la historia del arte. Se organiza alrededor de formas de pensamiento y memoria que ubican al espectador en una posición de pasividad que Pollock problematiza a lo largo de su obra. Es por eso que el museo virtual se permite no atravesar la disciplina guiado por la cronología, sino asumiendo el archivo virtual como un espacio dialéctico en el que abordar temporalidades de modo crítico, dejando de lado el esquema temporal asociado a su origen, es decir, el historicismo que fue marco de la canonización en la historia del arte.

El museo feminista virtual opera una crítica a las prácticas modernistas de administración del arte –y de la cultura en general- rechazando las formas esencialistas o nostálgicas del museo. En efecto, piensa sus versiones historicistas como dispositivos de tendencias fascistas, sexistas y racistas. “Cronología”, “autor”, “estilo”, “escuela” son para Pollock las taxonomías museales regresivas que el museo feminista virtual debe combatir para producir nuevas alianzas y encuentros si no realizables, al menos pensables, entendiendo al pensamiento sobre la imagen como una auténtica labor. “El Museo Feminista Virtual”, dice Laura Trafi-Prats, “rompe con las formas en las que el conocimiento es censurado y regulado en el museo, para comprometerse con la transformación, no la confirmación, como única forma de representar la diferencia” (2010: 37).

En “Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility”, Pollock vuelve al museo imaginario de Malraux, para quien el museo de la imaginación surge teniendo de fondo la creación del museo público y la expansión a través de la manipulación fotográfica que permite trabajar con la escala, el ángulo y las superficies para crear nuevos objetos. En este sentido, Pollock sostiene que el arte crea el museo para obtener encuentros con el original en carácter de guardián. Para Malraux, el museo es el signo mismo de la reclasificación de la modernidad de los objetos desde los usos rituales, religiosos, arquitecturales y decorativos. Apostando a la relación entre arte y secularización, sostiene que el museo creó el arte a través de extraer crucifijos de las iglesias y retratos de las dinastías, convirtiéndolos en objetos de expectación de un individuo. Sin embargo, produce otra sacralización que el museo virtual de Pollock combate. Tal como sostiene en

“Modernidad y espacios de la feminidad”, lo que necesita la empresa del arte es la “deconstrucción de los mitos masculinistas del modernismo” (Pollock, 2013a: 112).

El museo resulta ser, entonces, un regulador del aparecer y este una forma de la temporalidad a la que el museo virtual incorpora otra dimensión. En “Unexpected Turns”, Pollock sostiene que “tiempo y espacio son centrales en la imaginería histórica del arte que narra una historia del arte a través del tiempo, pero la divide espacialmente en regiones y naciones” (2012: 7). El archivo de Pollock constituye de este modo un “aparato temporalizador y espacializador para conservar, pero también para encontrarse con el arte” (ídem). Así describía en 2012 la idea preliminar de lo que fue su museo feminista virtual. Y sostenía también que la creación de este museo radica en la necesidad de plasmar la virtualidad del feminismo para situarse en el lugar y el tiempo del adversario. Una resistencia que se entiende en la clave de lo que caracteriza como “momento adversario”, reintroduciendo la configuración histórica de las condiciones que generaron una serie de intervenciones críticas desafiantes. A estas apunta su mirada de la historia del arte que tanta productividad arroja a la filosofía de la historia y la estética contemporáneas.

### **Sala virtual posdictadura**

Pensamos estas cuestiones en nuestro archivo virtual atendiendo al particular dispositivo que construye Albertina Carri (Buenos Aires, 1973) en una reciente producción cinematográfica con metraje encontrado (*found footage*). En *Cuaterros* (2017), la cineasta acumula con vocación de coleccionista una enorme cantidad de fragmentos audiovisuales que se corresponden mayormente con el imaginario cultural de las décadas de los sesenta y setenta en Argentina. Publicidades, películas, programas de televisión y archivo de propaganda política se entran en un relato de imágenes ajenas a partir de las cuales Carri arma su propia historia, o la historia de su película o la de la película perdida sobre el cuaterro, o la del guión de Pablo Szir que lee para interrogarse a ella misma. En este dispositivo, se unen el dato y la imaginación como si fueran las herramientas de un excavador de la memoria que opera con “palada cautelosa, a tientas, en la tierra oscura” (Benjamin, 2013: 99). Carri no hace solo un inventario de recuerdos y los ilustra con imágenes de archivo, sino que su propia actualidad le da las claves para indagar sobre las imágenes del pasado como si hiciera caso al precepto benjaminiano, que insta a no exponer

los recuerdos en la forma de un relato “sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador se apoderó de ellos” (99).

*Cuaterros* no intenta contar la historia del último gaucho alzado, Isidro Velázquez, ni poner imágenes a las palabras del libro del padre de Albertina, Roberto Carri, sobre él, sino narrar el fracaso en la búsqueda de una película perdida, en la factura de un guión imposible, en el intento de rearmar la historia infantil. Es el fracaso lo que impulsa la narrativa de la cineasta y aquello que, entre distancia y melancolía, motiva la indagación que no termina sino volviendo al cuadro del principio que plantea el tono del film: la imagen de un niño indigente. Este plano es tomado de la película colectiva *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, sobre el que suena con ironía –reafirmada en la nueva torsión sarcástica de Carri- el “Gracias a Dios” de Ramón “Palito” Ortega. Este plano no es significativo porque inscriba la película ideológicamente –cosa que efectivamente hace-, sino porque queda referido a *Ya es tiempo de violencia*, una suerte de reorganización de estas imágenes realizada por Enrique Juárez, la que Carri considera “la mejor película argentina”, la que es de algún modo la columna vertebral de *Cuaterros*, aquella que, según asegura, en cada visión le permite reconciliarse con sus padres muertos.

Con su dispositivo multipantalla, el film de Carri parece estar guiado por un interrogante ligado al ver y al pensar. ¿Cuáles son las maneras de armar el propio archivo? Dos investigaciones se entrelazan en el film: aquella que define la película misma a partir de todo lo que no logra hacer; la que se lleva a cabo sobre *Los Velázquez*, supuestamente filmada en 1972 por Pablo Szir, pero que se desconoce si alguna vez llegó a ver la luz. Como llegar el film del director desaparecido se le vuelve rápidamente imposible, Carri recupera alguno de sus tonos emotivos leyendo fragmentos del guión que le dio origen o recuperando datos entre investigadores, productores y coleccionistas privados. Con esta comunidad afectivo-fílmica, la directora se lanza a un fracaso anunciado que la conduce al éxito de su propio film, uno en el que las películas perdidas no se encuentran, los guiones no se terminan y los personajes no se llegan a conocer, pero en el que las contingencias van uniendo los planos y el material de archivo va llenando los huecos de la propia historia.

*Cuaterros* propone un archivo personal y ajeno al mismo tiempo, a partir de memorias inventadas o reconstruidas antes que recordadas, cuyo origen es una película perdida como los recuerdos de familia. La narrativa del fracaso del film está guiada por el desafío a la crononormatividad y la potencia del afecto que surge del montaje, pues hay en este film una política del intersticio que se vuelve relevante explorar. La cola de material y su conteo, las señales de ajuste, la cinta trabada en el proyector revelan un mecanismo

precario que parece aludir a la labilidad del recuerdo y del gesto de narrar. El prólogo de *Cuaterros* establece de algún modo los fundamentos del film. Allí, Carri recupera algunas líneas del libro *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* que su padre, Roberto Carri, termina de prologar en septiembre de 1968. Frases como “más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos” (Carri, 2011: 32) le permiten a la cineasta establecer las premisas de su propio trabajo: su archivo no se regirá por los cánones de la historiografía profesional para convertirse en una “investigadora seria”, sino por la potencia afectiva que la arrastra desde su padre hasta su hijo pasando por Isidro Velázquez, el personaje que le permite hablar de la violencia política y la rebeldía popular que marcaron su historia personal.

Con una voz imperturbablemente neutra, la directora disgrega la operación de búsqueda en microrrelatos con una formalidad particular: el video multipantalla y la conexión endeble entre lo que se ve, lo que se oye y la sensación de cronología elidida que el conjunto hace experimentar. Las pantallas van ilustrando anécdotas y las imágenes toman la forma de lo que Carri va imaginando para su película –esa que está siendo y no va a ser- y para el film perdido sobre los Velázquez. Las tres, cuatro, cinco pantallas de Carri entrelazan el *Noticiero panamericano*, el relato del diálogo con un amigo, *Juan y Susana van a la cama*, documentales sobre Mao, publicidades de las dictaduras (la de Onganía y la de las Juntas), imágenes de la Sociedad Rural, desfiles militares pasados al revés, referencias a *Los rubios*, su film de 2003, relatos del puerperio y la lactancia, cierta fascinación con el *porno* y el guión de *Los Velázquez*, la película que ayudó a producir Lita Stantic para que dirigiera Szir sobre el gaucho cuatrero. El relato de La Habana deprimente, el coleccionista solitario y generoso y extensas derivas sobre la igualdad social se entrelazan para que Carri pueda generar un archivo heterodoxo en el que encontrar las claves de su infancia. Así lo declara: “es a mi padre al que busco a través de esas imágenes”. Los documentos de archivo tienen menos que ver con una reflexión sobre los hechos o lugares a los que alude en sus reflexiones o en la lectura del guión de Szir, y más con la experiencia que suscita al evocar esas figuras del pasado para dibujar una cartografía filial entre sus padres y su propio hijo.

Como en el prólogo, el relato sobre la muerte de Isidro es ilustrado en *Cuaterros* con imágenes de rebelión popular, represión policial y festejos militares. Esta serie se repite en diversos tramos, coronados irónicamente con las imágenes de las exhibiciones de destreza de la policía montada. La trama en la que Carri teje los documentos permite seguir los lazos afectivos que describen su historia de hija y su actualidad como madre. En efecto,

la maternidad es uno de los temas centrales y, para referirse a ella, Carri recurre a imágenes de Perón y Eva, a niños disfrutando de las bondades del peronismo y a publicidades de productos de belleza femenina, lo que permite entrelazar la pesadez de ser una “vaca lechera”, el deseo de “recuperar el cuerpo” y tener que someterse al relato patriarcal de la sociedad del espectáculo. No obstante, nada la aleja de su interés en el cuatrерismo y la violencia militar, pues esto le permite ir de las publicidades durante la dictadura hasta los gauchos en celebraciones típicas pasando por Videla para recalar en una pregunta: “¿Qué hago con tanta masacre perpetrada?”.

El film de Carri es lo que Baron llamaría un “film de apropiación” (2014: 9). Es decir, una película en la que la recontextualización genera en el espectador una sensación de diferencia textual abierta a la crítica y el reconocimiento. El término involucra de algún modo las nociones de “apropiado” e “inapropiado”, que sugieren cierta desestabilización de lo que es “apropiado” (en el sentido de “adecuado”) en el discurso de la historia. Jugando con las palabras, Baron parece aludir a la corrección, pero también a la idea de “volver propio”, algo que hace avanzar el relato hacia *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain, el libro de infancia con el que Carri cierra el film para hablar de su divorcio y la familia en una deriva en la que se unen de algún modo el cautivo Huck, el esclavo prófugo Jim, el Misisipi, Tom Sawyer y el hijo tenido junto a su ex mujer.

Cualquier interpretación del archivo exige alguna negociación entre la teoría sobre la historia y los objetos –históricos o artísticos- que pretenden acercarse al pasado. Indagar sobre cuál es el principio arcóntico que mantiene unidos los documentos del archivo es precisamente indagar sobre ese espacio vacío que propicia muchas veces la saludable emergencia del disenso a partir de un equilibrio que es frágil y discontinuo respecto de los datos dominantes. Es así que el archivo constituye tanto el espacio de investigación como su propio método. Lejos de las imágenes que asocian el archivo a un territorio del pasado olvidado y lleno de polvo, se transforma en *Cuaterros* en un ámbito de producción que se preocupa por consumir un dispositivo que permita enfrentar la contemporaneidad de modo más justo.

*Cuaterros* se instala en el marco de estos problemas con un archivo que problematiza el espacio y la narración fílmicos a partir de una trama guiada por el desafío a la crononormatividad. La disparidad temporal que convierte en su operación principal le permite transitar desde la lógica de la herencia –Velázquez, dice Carri, es la leyenda de resistencia que el padre le dejó como legado- hasta la de la indocilidad de hija y la dificultad de ser madre. El espectador asiste al archivo de Carri a través de un recorrido que conduce

desde la rebeldía popular y las formas pre-revolucionarias de la violencia a las *Merrie Melodies*, las películas de Sandrini y hasta a Mirtha Legrand cuando surge la discusión sobre la oligarquía. Esta colección se vincula dificultosamente con la figura del cuatrero, pero es el recorrido “necesario” para llegar a los años setenta en los que la directora produce dos desvíos: por un lado, vislumbra algunos documentos que le permiten aprehender la lucha de sus padres desaparecidos; por el otro, enmarca el contexto de la pérdida. Así es como el archivo hace aparecer el cine político en torno al Cordobazo. Es la pasión popular la que acerca a *Cuaterros* a emociones ligadas alternativamente a la bronca o el amor de una madre que no puede dejar de ser hija, tal como afirma.

Se trata de una representación del pasado a la que le cabe una racionalidad afectiva propia de la ficción, que sostiene el peso de la emoción frente a una materialidad heterogénea y una legibilidad compleja que se sitúa entre la legibilidad de la carta del pasado<sup>34</sup> y la textura de la oralidad del presente –en un diálogo que se abre con el padre, sigue con el hijo y se cierra con la esposa-; entre el documento ajeno y el montaje propio; entre la distancia que impone y la identificación que no impide.

En el archivo, no hay huellas en bruto ni exigencias de expresarse de un modo determinado. Leerlo implica rasgar un velo y arremeter contra la opacidad de un no saber para domesticarlo con estrategias anacrónicas, siempre desajustadas. La pregunta en *Cuaterros* no es saber si el archivo dice o no la verdad sobre el gaucho o sobre su padre, sino descifrar cómo “habla”, qué relación establece con el pasado, cómo modula los afectos entre el “entonces” y el “ahora” de los documentos y de la apropiación que se hace de ellos para que puedan seguir “hablando”.

Una redefinición del archivo en la imagen cinematográfica exige, precisamente, pensar el modo en que el archivo permite comprender, es decir, que puede ser “usado”. En *Cuaterros*, esta comprensión se oculta detrás de las destrezas formales, pero la voz de Carri y la exhibición de su vida y la puesta en escena de sus decisiones sobre el texto arrojan a un tramado irónico que se aleja cada vez más para ver cada vez mejor y producir cierto sentido sobre la evidencia.

Archivar es para Carri un modo de recordar, una puesta en forma de la memoria, una manera de traducir una cierta relación con el pasado que, como el inconsciente óptico

---

<sup>34</sup> En *Operación fracaso y el sonido recobra*, una instalación realizada en 2016 en la Sala Pays del Parque de la Memoria, Carri aborda extensamente un recurso formal particular para leer las cartas de su madre: en un visor enorme que funciona como lupa descompone el trazo de la escritura como si intentara leer algo más allá de las letras.

benjaminiano, es imposible de plasmar sino a través de las imágenes técnicas. En efecto, Carri archiva como una forma de traicionar los sentidos aceptados sobre el pasado y asume como propia la idea de que “el hecho mismo de la recontextualización de un documento encontrado en un film de apropiación crea la oportunidad para múltiples lecturas” (Baron, 2014: 25). Esa oportunidad surge de un vacío, de lo no-interpretado, de una disparidad temporal que es también desfasaje emocional. *Cuaterros* se atreve a pasar de una emoción a otra con recursos limitados e infinitos a la vez: por un lado, solo usa material de archivo como una suerte de principio (metodológico) de austeridad, es decir, imágenes ajenas; por otro lado, el gesto se performa cada vez, pues la correspondencia entre imagen y palabra es tan contingente que podría haber un film distinto en cada ocasión pero siempre está la directora “desembalando su biblioteca”.

*Cuaterros* logra escapar a la linealidad de los significados políticamente correctos porque enmarca una temporalidad desprovista de heroicidad en el contexto de las representaciones de la violencia política “basada[s] en las figuras trizadas de un relato lleno de vacíos que, por lo mismo, se había vuelto casi inenarrable” (Richard, 2007: 27). Para ello, diseña una distancia que la mantiene a salvo de cualquier sentimentalismo. Desde la discontinuidad, el sujeto de la enunciación se ve atravesado por una pulsión contraépica que recoge sin recomponer una cultura despedazada.

La pantalla dividida en Carri es metáfora de su funcionamiento afectivo y quiebra la coherencia enunciativa que facilita la lectura del significado, por lo que la heterogeneidad y la diseminación se convierten en las marcas temporales y espaciales abiertas a lo ocasional. Rehuyendo del lenguaje humanista de la cultura militante como en otros de sus films, las imágenes de este archivo recogen lo que Nelly Richard denominaría “microbiografías de imaginarios desintegrados” para constituir una representación no-plena que escapa a las totalizaciones ideológicas o las representaciones conformistas. Si “Memoria” se dice de muchas maneras, posiblemente al arte le toque no saldar formalmente una deuda con el pasado, sino exhibir que no es posible borrar de su verbalización pública “el recuerdo intratable, insociable, de la pesadilla que torturó y suplició a los sujetos en el pasado” (Richard, 2007: 137).

El archivo de Carri protesta contra el modo convencional en que luchar contra la desaparición del cuerpo implica producir incansablemente la aparición social del recuerdo de esa desaparición. Sin resistirse al fantasma, su film construye un tiempo solo posible en la materialidad del cine, en la textualidad desajustada de un tiempo irreverente. Así puede pensarse su indistinción entre ficción y documental y su construcción ficcional del hecho

histórico, ya ni siquiera producto de la imaginación, de ningún modo solo preocupada por una vivencia de los hechos, sino por un acceso ficcional y por eso verdadero al presente del pasado.

Las imágenes de este archivo conforman un collage de deseos, en el que el recorte y el montaje, el fragmento y el ensamble unifican apenas las discontinuidades de contexto y la violencia que explicitan los desajustes entre arte y política. Así, logran repolitizar la imagen de archivo, esto es, “afilarse el corte insurgente de formas y conceptos que buscaban socavar las representaciones sociales y culturales” (Richard, 2007: 27) de la escena posdictatorial con su “épica del metasignificado” (Pueblo, Memoria, Identidad, Resistencia, etc.) como propone Nelly Richard para la transición artística.

Con un archivo inclasificable, *Cuaterros* protesta contra el modo convencional de instalarse en el espectro de la desaparición y contra la asunción de sentido común respecto de la fiabilidad de los archivos. Resistiéndose a la simple aparición, entrama tiempos imposibles de la superposición articulando un lenguaje que permite restaurar alguna facultad de pronunciarse sobre el sentido que no pretende desbrutalizar la vivencia inmediata de los hechos. Sólo quiere hacer aparecer el tiempo de una comunidad que recuerda. Eso es en definitiva lo que *Cuaterros* efectivamente hace: reúne en una escena extraña a padres con hijos e hijas en la textualidad desajustada de un tiempo irreverente. Este es el “mal de archivo” aquí, el de la búsqueda de un tiempo que está transido por la violencia política, el del encuentro de otro tiempo que resta. Es la huella derridiana que toma entonces la forma de una imagen que no deja de borrarse.

Tengo ahora la impresión de que el mejor paradigma de la huella no es, como algunos creyeron y él también quizás, la pista de caza, el abrirse-paso, el surco en la arena, la estela en el mar, el amor del paso por su impronta, sino la ceniza (lo que resta sin restar del holocausto, del quema-todo, del incendio el incienso). (Derrida, 2009: 29)

El archivo recupera las cenizas para que dejen de desaparecer, pero fracasa cuando quiere agarrarlas todas. Para Derrida, hablar de archivo es estar advertido de “la violencia del archivo mismo *como archivo, como violencia archivadora*” (Derrida, 1997: 15). Como la violencia para Benjamin, el archivo tiene algunas de sus características: es a la vez instituyente y conservador. “Revolucionario y tradicional” (15), es un archivo de la casa, del que guarda y pone en reserva para ahorrar, pero haciendo ley, una ley que es la ley del archivo y es para Derrida “la de la casa (*oîkos*), de la casa como lugar, domicilio, familia,

linaje o institución” (15). Al mismo tiempo que cuida la casa, el archivo cuida el pasado, pero también es un “aval de porvenir” (15). Uno que para Carri habrá de componerse de un duelo colectivo mientras la historia se repite como farsa, en el que solo se salvarán el pensamiento descolonizador del hijo, la furia de Roberto, el guion de Pablo Szir.

Poco antes de estrenar *Cuaterros*, en la sala Pays junto al Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, Albertina Carri había expuesto *Operación fracaso y el sonido recobrado*. La instalación –u obra de cine expandido- constituye una dislocación en el canon de la imagen, una deriva, un trayecto desviado de cierta hegemonía cinematográfica y artística para abordar la espaciotemporalidad de la memoria. El soporte sigue siendo el cine en algún sentido (al menos es el dispositivo más convocado), pero se desmaterializa para dar lugar a una experiencia articulada de la imaginación en el encuentro con el espectador. La propuesta de Carri está atravesada por citas cinematográficas y literarias, se alimenta de cierta obsesión por el archivo, pero no abreva en la contracultura, sino en las múltiples expresiones del arte contemporáneo a partir de las cuales se articula una poética intertextual. Lo hace configurando cinco acontecimientos que, deliberadamente, desafían las coordenadas afectivas de toda su generación.

La (benjaminiana) cita sin comillas de Carri construye un flujo que yuxtapone contextos, autores e imágenes, sin reducirlos a la explicación o la cronología. Su sincretismo se aloja en el ámbito propio de la introspección, pero ya no hacia el universo infantil como hacía en su film *Los rubios* (2003), sino hacia la vida adulta completando – infructuosamente- una genealogía. La cineasta construye una experiencia de lo contemporáneo como lo intempestivo, lo inactual, pero posible para quien “mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben, 2011, 21). Contemporáneo, como ya se ha señalado, es aquel que logra no asentarse en esa oscuridad, sino habilitar el claro que permite la ilusión de emancipación con potencialidades para realizarse. La obra de Carri, precisamente, no plantea una temporalidad serena, sino que se inscribe en lo cronológico para interpelarlo. Se instala en un tiempo que se mueve sin cesar; no se estabiliza, sino que arranca fragmentos del pasado para proyectarse en un pasado-presente virtual entre el suspenso y la dislocación.

Los padres de Carri siguen desaparecidos desde la dictadura, no ha habido juicio por su secuestro ni se ha demostrado su homicidio. Deuda del Estado para con una hija que es ya mayor que sus padres al momento de su muerte y que desafía los lazos de filiación instalándose en un tiempo que le permite autoconstituirse con el recuerdo o la imaginación,

con la imagen fantaseada de sus padres “lozanos, rebeldes, de cabellos sueltos y ropa desaliñada, hermosos, rebosantes de esa belleza que da la juventud y, también, la muerte”, tal como se lee en el catálogo de la obra.

A diferencia de Pier Paolo Pasolini, quien estaba convencido de que la muerte realiza un rapidísimo montaje de la vida, Carri piensa la relación del montaje con la vida y la no-muerte a partir de momentos significativos, ordenados en una sucesión lábil, entre la certeza y la inquietud, entre lo describable y lo infame. En *Operación fracaso...*, propone el cine como espacio de sepultura, adonde van a parar los recuerdos y sus resplandores. Asegura que la instalación tiene un punto de origen en el momento en que además de la fantasía infantil (que alguna vez tomó la forma de la representación con muñecos Playmobil<sup>35</sup>) la escena del secuestro recuperó su dimensión sonora. Es entonces cuando el papel blanco al que alude Jonas Mekas en el epígrafe del catálogo de la muestra adquiere sentido como el lugar donde articular memorias.

El papel es tan blanco, escribir es tan fácil.  
En cuanto a los recuerdos, uno no se puede resistir  
A esos ojos y retornan, retornan (...). Todo está guardado  
En lo profundo detrás de los párpados. Seguimos mirando  
Toda la vida... hasta que se llena y todo empieza a bullir  
Y a eructar los ríos de la memoria.

El juego ver/mirar de las frases de Carri parece ser una de las premisas fundamentales de estas obras audiovisuales, pero sobre todo la herida abierta por una pregunta: “¿Se puede vivir sin recordar?”. La artista arroja una respuesta inconclusa en los ríos no siempre caudalosos de la imaginación y asegura: “Quiero ser ese lecho, quiero ser esa tierra, quiero contarle al mundo sobre ese poder que tiene el hecho de estar acá y seguir recordando”. Así ella misma se instala como *topoi* para recorrer las peligrosas aguas del Leteo.

---

<sup>35</sup> En *Los rubios*, Carri realiza una ficcionalización con muñecos Playmobil de lo que –ya adulta- recuerda que imaginaba cuando siendo una niña supo de la desaparición de sus padres. Este film de 2003 es, en algún sentido, inaugural para el nuevo cine posdictadura –y poscrisis del 2001- en Argentina. Su carácter inaugural no es cronológico, sino formal y estético, pues desplazándose de las estéticas hegemónicas desde la transición democrática en 1983 (incluso hasta propuestas más convencionales como la de *Papá Iván* de María Inés Roqué en 2003), su forma revulsiva e irreverente desafiaba los considerados hasta entonces “cánones” de la memoria.

En función de la ubicación de los dispositivos, Carri sugiere un tránsito que comienza con el padre y termina con la madre. De fondo, en el salón central, la palabra “Presente” orquesta la temporalidad de la detención dialéctica; del movimiento que no avanza, sino que interrumpe; del tiempo que no se consume, sino que se detiene.

“Investigación del cuatrero”, el primero de estos espacios, constituye una suerte de ensayo sobre lo que sería *Cuaterros* sobre la (i)lógica del archivo benjaminiano. Las referencias se organizan a partir de un relato (cuya voz no es la de Carri, sino de la actriz Elisa Carricajo) sobre las imágenes que, estrictamente, no-cuentan cómo Albertina Carri viajó a Chaco para retomar la investigación que su padre había hecho sobre *Isidro Velázquez*. Para este gaucho cuatrero se había dispuesto un operativo de cientos de policías del que logró escapar junto a su hermano. Esta operación-fracaso se la debieron los Velázquez al pueblo que los apoyaba como a gánsteres telúricos y pobres que hacen justicia por mano propia. Carri pone a funcionar la metáfora del fracaso desde la captura de los gauchos hasta la aparición de los padres. Mientras tanto, se autoconstruye como hija siguiendo los pasos de una investigación que se volvió archivo propio. Isidro era un cuatrero que robaba ganado en connivencia con los desclasados; lo es de algún modo Carri junto a una generación que pone imágenes para desaparecer la desaparición, dando vida a una comunidad espectral.<sup>36</sup>

Como del film de Pablo Szir, el multicanal de Carri pierde los restos desplegando un panorama visual sobre la operación de un film imaginado. “Siempre dije que Isidro era una película de hombres, que a mí no me vengan con películas de tiros y motivaciones homosexuales encubiertas como dar la vida por el mejor amigo”, dice Carricajo mezclando reflexiones de incorrección política sobre el “tufillo latinoamericanista” de Cuba, que describe en torno a un festival donde ofrecen sexo en la puerta del hotel y envidian los zapatos. Estas reflexiones hilvanan el relato de una película perdida, el film frustrado de Carri y el giro irónico sobre los silenciosos noticieros de los años 1970. Si bien nunca hay un relato explícito sobre sus padres –sigue siendo imposible recomponer a Roberto Carri y Ana María Caruso a partir de la textura fragmentada del archivo- Carri se permite bordear la “laguna” de la desaparición –como dice Agamben- con formas difusas<sup>37</sup>. Estas, sin

---

<sup>36</sup> En esta dirección se puede leer el gesto final de su film *Los rubios* (2003), donde, junto a su equipo de filmación redefine su propia familia, la que, alejada de la lógica de la filiación, se instala en los lazos afectivos generacionales. Todo esto acompañado del gesto irónico de ponerse pelucas rubias: sus padres no eran rubios; sin embargo, en el barrio los recuerdan así, tal vez resumiendo su carácter extraño, su potencia diferente entre toda la gente del lugar.

<sup>37</sup> En *Lo que queda de Auschwitz* (1998), tercera parte de la saga *Homo sacer*, Giorgio Agamben se propone indagar sobre la ética del testimonio para problematizar el genocidio y la figura de subjetividad que produce

embargo, no son ya claramente las de su propia composición de la ausencia, sino la resignificación del lugar dejado vacío que decide llenar con ruinas imaginales.

Otro de los espacios propuestos por la muestra es “Cine puro”. Con este nombre no se alude a las experiencias vanguardistas de pintores y fotógrafos de los años 1920, sino a una estructura hecha con rollos de película que albergan un *loop* de hongos proyectados como única referencia a lo vivo. Los fotogramas se desplazan desde lo que alguna vez fue figurativo hacia una escultura heterodoxa, amorfa, poblada tanto de descartes como de recuerdos inventados. El material trae a la vida la carroña de las visiones de la sala donde se cobijan proyectores de 16 y 8mm que proyectan solamente sonidos. A un lado, “Allegro”, donde nueve aparatos reavivan una sinfonía atonal metálica. Al otro lado, “A piacere”, en la que siete proyectores se activan de acuerdo con el desplazamiento de los espectadores. Es el propio transitar el que determina el recorrido. La experiencia relacional se completa con la carga afectiva que el espectador sea capaz de poner. Las máquinas de Carri funcionan como la memoria involuntaria: aun cuando no tengan imágenes precisas, remiten sin descanso al pasado de perpetuo cansancio y la desesperación por oírlo.

Aun yendo “contra la interpretación”, la instalación parece conducir desde el fracaso de una operación policial al tiempo recobrado de “Punto impropio”. Este dispositivo es una videoinstalación multicanal de proyecciones en color sobre cartas originales de Caruso, madre de Carri, escritas en cautiverio. Las mismas se ven a través de una suerte de microscopio gigante. Durante poco más de cuarenta minutos se sostiene una voz que el visitante termina asociando a la desaparecida. Carri recobra cierto tiempo mientras responde con énfasis a la pregunta por si es posible vivir sin recordar: no. En la prosa de Caruso, el espectador alcanza un estado de afectividad en el que se da voz a una grafía difusa por una máquina imaginante que amplía las letras hasta la abstracción. “Ana” y “María” coronan una pantalla circular como si fueran los dos planetas adonde van a parar los recuerdos de Carri.

La artista arma recuerdos a partir de vestigios poco convencionales. A la historia de los datos y los documentos, le responde con el registro del metraje encontrado llevando al

---

el campo de concentración, esto es, la figura del musulmán. A partir de una propuesta dialéctica sobre la articulación testimonio/testigo, Agamben se introduce también en el debate sobre la representabilidad o decibilidad de los acontecimientos vinculados al genocidio. A lo largo del texto es posible rastrear una posición compleja que parte de la asunción de Auschwitz como “acontecimiento sin testigos” para llegar al testimonio de los que fueron musulmanes como aquel dispositivo que desafía el negacionismo desde el interior mismo del acontecimiento. En este sentido, tal como aclara en las primeras páginas, se propone bordear la “laguna” de Auschwitz; si no es posible representarlo en su totalidad o no es posible contemplar todas sus consecuencias, al menos parece legítimo proponerse rodear el evento aún en su inconmensurabilidad.

paroxismo la premisa de lo colectivo de la memoria. De la carta al archivo, del guion al fotograma, Carri desterritorializa las disciplinas, pues su obra es testimonial, histórica, política, conceptual, filosófica y se inscribe en lo que podría denominarse una política del archivo. Posiblemente, Anna Maria Guasch la encuadraría dentro de las “autobiografías visuales”, en las que niega la agencia del autor examinando el papel de la memoria visual a partir de los elementos plásticos o, eventualmente, cinematográficos (Guasch, 2009: 20 y ss.). En *Operación fracaso...*, las imágenes sin duda “funcionan como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, sobreviviendo de las huellas del pasado” (Guasch, 2009, 20). En este mismo sentido, Eduardo Cadava se referiría tal vez a las imágenes de Carri como “palabras de luz” o “fotos en prosa”, es decir, fragmentos relampagueantes que reactualizan el pasado en un instante de peligro.

El atlas de Carri, en efecto, produce un salvataje creativo con evidente consciencia de las alternativas artísticas para mostrar, recordar u ocultar para siempre. Las cabezas parlantes de los documentales clásicos no han sido lo suyo; tampoco las descripciones minuciosas ni los testimonios ordenados. Más bien ha optado por el trazo grueso para describir a los padres y el pincel afilado para dibujar los recuerdos. Sin embargo, su archivo no escapa a alguna pretensión epistemológica y se puede pensar como un “mecanismo para darle forma a las narrativas de la historia” (Burton, 2005: 1). Carri convierte a las imágenes fílmicas –de ficciones, documentales o noticieros- en evidencias del pasado sometiénolas a un proceso de “interpretación e incluso de invención creativa” (Burton, 2005: 8) como los mejores historiadores. Pero la inteligibilidad del pasado importa sólo en la medida en que se asume como acto artístico, como un gesto de honestidad que reclama sin cesar. Los fragmentos de Carri no pretenden representar nada, sino que parecen ligados al objetivo de ofrecer una experiencia. La recontextualización, precisamente, permite a los “documentos” convertirse en huellas “indexicales” de una memoria que existe en el momento de su enunciación.

“Investigación del cuatrismo” es el dispositivo multipantalla que específicamente se actualizaría en *Cuateros* poco después. Las imágenes pueblan la máquina dejando aparecer los intersticios en los que se recompone alguna historicidad no-reconciliada. Carri inaugura una forma posible –fracasada- de hacer historia, pero también un campo metodológico archivístico para imaginar la memoria como cuestionamiento radical a las ideas heredadas.

Estas ideas reenvían a *Restos* (2010), un cortometraje en el que la dictadura y el terrorismo de Estado asumen el lugar de la destrucción y la desaparición no sólo de

personas, sino también de las películas militantes, es decir, de todo un cine clandestino realizado para ser exhibido en ámbitos sindicales y militantes. Esta alusión a la contra-información toma la forma de un cineasta-montajista –personaje deliberadamente ficional–, que encarna el actor Esteban Lamothe mientras se recuerda la “máquina de amputar” de la dictadura que parece tan culpable de la desaparición del cine como de la “orfandad que sólo puede decir yo”. Este “nosotros” vedado se une imaginariamente con *Operación fracaso*.... El cortometraje comienza con una pregunta: “¿Acumular imágenes es resistir?”. La voz de Analía Couceyro –nuevamente un desplazamiento autoral como en *Los rubios*<sup>38</sup>– insiste en el tema: “¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante?”. Algunas imágenes podrían tomarse como un principio de composición de sentido. Mientras en *Restos* un tramo de celuloide se quema aun cuando el film va a terminar asumiendo que “Acumular imágenes es una forma de memoria”, en “Cine puro” de *Operación fracaso*... el material fílmico confirma su posibilidad de profanación al articular una escultura que da paso a una pantalla compelida a proyectar. Al final de *Restos* se oye el imperativo de volver “disponibles” a las imágenes como algo necesario “para desbrozar la huella por la que seguir andando”. No hay ninguna garantía de encontrar el camino, pero sí una obligación de no desandar. Carri adquiere la actitud del profanador que vuelve disponible y desacraliza la escena hegemónica de la memoria.

Para terminar y completar esta “sala virtual” refiramos la serie *Desapariciones* de la artista Helen Zout (Santa Fe, 1957) realizada entre 2000 y 2006. Las huellas de las ausencias se figuran en la convivencia de la vida y la muerte, el pasado y el presente en un sincretismo desafiado por la honestidad de los rostros. La imagen es la del espectro que parece sugerir la inminencia de algo terrible. “Ver el rostro de la desaparición” es lo que se propone Zout (Bayer, 2009: 7), pero verlo como quien mira a la medusa, con miedo a que el mundo se detenga. Las huellas de la desaparición y el dolor en los sobrevivientes y sus familiares se encadenan en la serie a partir de rastros fantasmales del Río de la Plata, rostros que miran a cámara exhibiendo la dignidad de quien estuvo a punto de morir, el retrato de Jorge Julio López, desaparecido el 18 de septiembre de 2006, que exhibe un rostro “que no quiere ver, que no quiere mirar, como si supiera que aparecido ayer significa en la Argentina desaparecido hoy” (Bayer, 2009: 7).

---

<sup>38</sup> En aquel film, Carri se desdobra en el personaje que interpreta la actriz Analía Couceyro. Al comenzar la película, esta se presenta como quien encarnará a Albertina Carri y, a pesar de que la cineasta aparece efectivamente en pantalla, convergen en momentos como en el examen de ADN o en la famosa escena en la que la actriz recuerda lo que a Carri le desagradaba de las fiestas de cumpleaños.

*Desapariciones* es un trabajo sobre la muerte tanto como sobre la vida. Una serie que comienza con la fotografía de una exhumación en la morgue judicial de La Plata, un cráneo que exhibe el orificio de la bala y mostrará la búsqueda de restos óseos en el Parque Pereyra Iraola, Berazategui, pero también el rostro despojado de sobrevivientes del centro clandestino de detención de Arana, La Plata, o de La Escuelita en Bahía Blanca. Entre Nilda Eloy, Cristina Gioglio y Patricia Dachat, el desaparecido en democracia y su testimonio, los ojos cerrados apretados o abiertos a punto de estallar; la madre del desaparecido, el cementerio de autos, el reconocimiento del Vesubio, el interior del avión de los “vuelos de la muerte”, el predio de fosas comunes en Quilmes, la Escuela de Policía Vucetich que no ha dejado de funcionar y es un símbolo sin significante. El principal recurso de este archivo de Zout es el cuadro desenfocado, como si temiera verlo todo. A diferencia de la pantalla dividida de Carri que parece querer ver todo a la vez, es como si evitara totalizar el sentido de la imagen sobre una figuración que aun busca explicación. Las imágenes borrosas se entrelazan con la colección de detalles para exhibir el impulso de incompletitud del archivo.

La serie es sobre unas ciertas “desapariciones”. No es un ensayo sobre la desaparición ni una colección de apariciones sustitutas, sino un puñado de figuraciones sobre la ausencia y sus rastros, sobre sobrevivientes y familiares, sobre lugares que cambiaron para siempre su fisonomía al menos imaginariamente, aunque no hayan dejado de cumplir su función. “La escuela de policía Vucetich, la cual jamás podrá quedar limpia de haber tenido un centro de secuestro, tortura y desaparición. ¿Quién puede estudiar allí? ¿Quién puede ensuciarse las manos y el alma de tal manera? ¿Qué ejemplo para los jóvenes, o acaso es la verdadera escuela así, la que exige la sociedad argentina?” (2009: 9), sentencia Osvaldo Bayer al referirse a un proceso de verdadera memoria que la sociedad argentina no terminó de hacer.

## CAPITULO 3

### Arqueologías desafiantes.

#### Aby Warburg y Walter Benjamin: las historias de imágenes

Benjamin Buchloh describe el paradigma del archivo como aquel que implica una creación basada en una “secuencia mecánica” (Guasch, 2011: 9). Esto es, una serie repetitiva que se organiza sobre lo que denomina “estética de organización legal-administrativa” (Buchloh, 1999: 32). No se trata de almacenar o coleccionar, pues archivar no es asignar un lugar a una imagen, objeto o acontecimiento en una narrativa, sino que se vincula con el “consignar”, esto es, identificar, clasificar y localizar para coordinar un *corpus* en un sistema determinado que apunta a establecer relaciones entre sus componentes, entre pasado y presente, entre significados y en relación con qué se puede configurar a partir de ellos. Desafiando las preocupaciones del extendido presentismo contemporáneo, Derrida se inquieta ante las promesas con el porvenir:

La cuestión del archivo no es una cuestión de pasado [...] de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, solo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás. (Derrida, 1997: 36)

La verdadera deconstrucción que instauro el archivo es la de la progresión lineal en la que el pasado desemboca “naturalmente” en el presente “alcanzándolo”. Pues en el archivo derridiano el presente es el que funda y define la relación temporal.

En la búsqueda de nuevos modos de abordar el archivo repensando la relación entre presente y pasado, se vuelve fundamental recoger algunas ideas del famoso texto que Buchloh dedica al *Atlas* de Gerhard Richter<sup>39</sup>. Habida cuenta de que los términos collage o fotomontaje no describen adecuadamente las operaciones allí realizadas, Buchloh advierte que no hay en la historia del arte términos o géneros definidos que puedan ajustarse

---

<sup>39</sup> Se trata de una colección de fotografías, retratos familiares, recortes de diarios y dibujos que el artista juntó desde la década de 1960 y que hacia 1970 comenzó a reunir en hojas sueltas. Actualmente tiene más de 800 páginas que reflejan diferentes fases en la vida y el trabajo de Richter.

a su propuesta. En efecto, está seguro de que la idea misma de “atlas” resulta más familiar al habla alemana -pues existen libros que se ajustan a esa definición desde fines del siglo XVI-, pero que en inglés hay que esperar hasta el siglo XIX para encontrar cada vez más frecuentemente “cualquier muestra tabular de conocimiento sistematizado” como los preferidos del positivismo. Sin embargo, Buchloh nota que en el siglo XX hicieron caer el término “archivo” en el terreno de la metáfora, pues declinaron definitivamente “la confianza en el empirismo y la aspiración hacia la completitud comprensiva de los sistemas positivistas de conocimiento” (Richter, 2006: 86-87). En las primeras décadas del siglo XX aparecen lo que Anna Maria Guasch llama “las dos máquinas de archivo” en el campo de las ciencias humanas: la que pone énfasis en el principio regulador de la ley y el orden topográfico, y la que acentúa los procesos derivados de las acciones de almacenar y olvidar, de guardar y destruir, atendiendo a la pulsión de destrucción que Derrida describe en su ensayo sobre el mal de archivo.

Diversas propuestas de esa época se explican por alguno de esos principios. El montaje literario de Walter Benjamin y el archivo fotográfico de August Sander se identifican con los principios de la procedencia, la homogeneidad y continuidad. Por otro lado, el montaje visual de Aby Warburg se identifica de modo más evidente con la pulsión de heterogeneidad y discontinuidad, esto es, con lo que Buchloh llamaría “archivo anómico”.

### **La epistemología del atlas**

El antipositivismo de principios de siglo XX encontrará especial interés por la memoria histórica y la revisión de un concepto de historia que haga más justicia a dimensiones vinculadas al recuerdo. Con el *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg desafió el cientificismo de la disciplina histórica y expresó la necesidad de un archivo visual que diera cuenta de una interpretación de la historia que no se ajustara a ninguna linealidad. Comenzó a trabajar en este proyecto en 1925 y lo desarrolló sistemáticamente entre 1928 y 1929.

A partir de los trabajos sobre la memoria del biólogo Richard Semon Wolfgang, Warburg acuña el concepto de engrama para referirse a las huellas o símbolos visuales que se archivan en la memoria cultural. Semon sostenía que todos los organismos dejan “huellas mnémicas” en el material celular que captura esa impresión. Es así como para Warburg la memoria no es inerte, sino activa y recupera las huellas engramáticas del pasado

que “con su capacidad evocadora, son capaces de definir, como ocurrió en la época del Renacimiento, el arte y la literatura del presente” (Rampley, 2000: 88).

El *Atlas Mnemosyne* consiste en conjuntos de imágenes de diversa procedencia organizados a partir de motivos aleatorios pero recurrentes que provienen de los engramas. Se trata de un montaje visual de fotografías, reproducciones de grabados, pinturas, esculturas, obras arquitectónicas, murales, prensa y recortes publicitarios, mapas, postales, estampillas, etc. de diversas culturas y tiempos. Los 79 paneles conservados son independientes unos de otros y se estructuran por cadenas según morfologías y semánticas afines. Constituyen un archivo cultural que no estructura simplemente imágenes, sino *Pathosformeln*, es decir, fórmulas de *pathos* portadoras de sentimientos que funcionan como representaciones visuales, pero también como formas de sentir.

Para Warburg, la memoria social colectiva podría ser rastreada a través de múltiples estratos de transmisión cultural. En efecto, dirá que su intento se focaliza en el “nexo inextricable entre lo mnemónico y lo traumático” (Buchloh, 2006: 87). Por ello quiso construir un modelo de memoria histórica y continuidad de la experiencia, un atlas que pudiera ser también un proyecto materialista de memoria social.

El *Atlas* de Warburg no solo reiteró ante todo su desafío a la compartimentalización jerárquica y rigurosa de la disciplina historia del arte intentando abolir sus métodos y categorías de descripción exclusivamente formal o estilística. Sino que, erosionando los límites disciplinares entre las convenciones y los estudios de bellas artes y cultura de masas, también cuestionó si la experiencia mnemónica podía incluso ser construida bajo el reinado universal de la reproducción fotográfica. (Buchloh, 2006: 88)

Explorar la perspectiva de Warburg implica pensar la imagen como “instancia de intervención” y “campo de fuerzas” (Sierek, 2009: 15). Esto supone analizarla como la sustancia misma de la historia, el espacio de comprensión del presente y la articulación entre técnica y cultura. El objetivo de Warburg en *Mnemosyne* no radica únicamente en la reescritura de la historia alejada de la linealidad y los criterios disciplinares más tradicionales, sino que una de sus preocupaciones fundamentales se vincula con la puesta en evidencia del excedente afectivo que produce la inmaterialidad de las relaciones mentales que emergen de y entre las imágenes. En este sentido, Warburg se explaya sobre la imagen como espacio para el pensamiento. Parece tener un obvio heredero en las técnicas artísticas de construcción espaciotemporal de su época –como en las propuestas

vanguardistas- y, especialmente, en la experimentación con el montaje cinematográfico que les es contemporánea. Esto se constata de modo explícito en cineastas soviéticos como Sergei Eisenstein o Dziga Vertov que absorbieron la lógica conflictiva del constructivismo y la factografía –la confianza en la fotografía documental como herramienta política de la clase obrera- y, de modo menos ostensible, en la utilización emocional de los efectos de continuidad en perspectivas más hegemónicas.

De modo que, en la historia warburgiana, la imagen es una herramienta de dislocación y construcción. Philip-Alain Michaud estudia, precisamente, esta cualidad cinemática del pensamiento de Warburg y señala que su característica principal es el movimiento, esto es, la forma en la que su obra intenta capturar al sujeto en acción. Warburg concibe a la historia como un montaje y a su filosofía de la imagen como la observación de los cuerpos en el instante mismo entre el desplazamiento y el suspenso, un movimiento que se comprende en términos de pensar la emoción como movimiento, es decir, como *e-moción*.

El estudio del movimiento por parte de Warburg encuentra un correlato en el dinamismo capturado por las experiencias de Étienne Jules Marey,<sup>40</sup> desde la transferencia de movimiento hacia un principio inherente al que no ve como una fuerza exterior, sino como una psicología íntima de la imagen y los objetos. Los espacios “en medio” o “entre” la manifestación percibida de la materia, a los que Warburg llamó *Andachtsraum* o *Denkraum der Besonnenheit* (espacio de pensamiento) en su iconología del intervalo, podrían haber anticipado el método de Marey para el registro gráfico del tiempo y las tecnologías de proyección haciendo converger inquietud científica e imaginación.

Aunque es difícil traducir “*Zwischenreich*” –literalmente, “reino entre” o “reino del entre”-, la noción conduce a explorar aquello que tiene lugar entre las imágenes, es decir, en los huecos. De acuerdo con este principio, *Mnemosyne* podría ser pensado como una iconología de intervalos en los cuales Warburg construye una memoria topográfica de la historia y el arte, materializado en los hiatos entre las fotos sobre las placas negras. Es una iconología que se preocupa no por el significado de las figuras, sino por la relación que establecen entre ellas en un dispositivo visual “irreductible al orden del discurso” (Michaud, 2006: 12). Los conceptos claves para comprenderlo son los de introspección y

---

<sup>40</sup> A este físico francés se debe el término “cronofotografía”, que se define como un conjunto de fotografías de un objeto en movimiento, tomadas con el objetivo de recoger y exhibir las sucesivas fases del movimiento. Con esta noción, Marey describía fotografías del movimiento de las cuales se podían tomar medidas y el movimiento podía ser estudiado.

montaje, dos procedimientos inherentes a la historia, a las prácticas vanguardistas y al cine, y que en *Mnemosyne* representan la herramienta heurística para explorar una función pre-discursiva enigmática.

Las placas de Warburg funcionan como secuencias inconexas en un film, como pantallas que reproducen simultáneamente fenómenos que el cine produce en sucesión. Michaud señala en efecto que los intentos warburgianos pueden asociarse con las ciencias humanas hacia fines del siglo XIX, pero especula que es la historia del cine un mejor equivalente del trabajo con imágenes e historia que tiene lugar en el *Atlas*. La historia del arte y la historia del cine estarían así abiertas no solamente a una dimensión puramente artística, sino a la preocupación por el tramado de la temporalidad. De hecho, *Mnemosyne* podría pensarse como un dispositivo para seguir la migración de las figuras a lo largo de la historia de las representaciones e incluso de los estratos más prosaicos de la cultura moderna.

Rechazando las jerarquías normativas de la historia del arte, habilita la definición de algo así como imágenes extra-artísticas. Es a este excedente al que hay que interrogar para indagar sobre cómo se configuran las tramas afectivas que propone la sincronía de la imagen en el *Atlas*. Por otra parte, igual que en el cine, el montaje es uno de sus fundamentos para la construcción del significado y el movimiento. La relación entre imágenes y ritmo narrativo emerge de un *momentum* dinámico de montaje que vuelve claro que la construcción es en sí una operación de pensamiento y que las imágenes no solo revelan ideas, sino que las provocan. Estas son precisamente las premisas de la aproximación warburgiana. Las cadenas de imágenes construyen sentido construyendo una sintaxis visual sobre intervalos de los que solo eventualmente surge algo así como lo que solemos identificar como significado.

En el archivo *Mnemosyne*, la dimensión subjetiva es desplazada al “entre” que está vivo en las imágenes mientras en el cine ocurre algo similar: el montaje se comporta como una estrategia de sutura material y permite –en pleno movimiento– la emergencia de la emoción entre lo sincrónico y lo diacrónico. Las imágenes del atlas warburgiano, precisamente, se pueden interrogar desde múltiples perspectivas como hace una profusa lista de autores entre los que hay que considerar inexorablemente a Georges Didi-Huberman, esteta francés que se dedicó especialmente al estudio del pensamiento warburgiano. Al menos una de las operaciones que Warburg pone en funcionamiento se vincula con la lectura crítica de un cuerpo de textos a partir de nociones que se desprenden de su producción teórica, como la de supervivencia (*Nachleben*), fórmula del *pathos*

(*Pathosformel*) y espacio de pensamiento (*Denkraum*). A partir de estos operadores, Warburg estudia las metamorfosis de motivos iconográficos a lo largo de la historia del arte, pero alejándose de los modelos teleológicos y de configuración lineal y evolutiva de la noción de historia.

A la luz de estas consideraciones es posible acordar que *Mnemosyne* pone en forma un problema epistemológico clave de la disciplina histórica como el de la representación desde la pura visualidad del archivo, esto es, sin la ayuda de las explicaciones teóricas que sobredeterminen significados. Intenta restituir para los documentos un lugar en el proceso histórico que no se desprende de la cronología, sino de lo que considera que es la “vida de las imágenes”.

La imagen en Warburg no es ejemplar ni constituye simplemente el índice de un evento en el pasado –un estilo, una aparición iconográfica-; es el emplazamiento de una investigación teórica. Para ello, la noción de *Pathosformel* es central, pues refiere a la supervivencia de motivos griegos en la representación del cuerpo y sus movimientos en el Renacimiento. Es este anacronismo el que ilumina una búsqueda que pretende demostrar que los esquemas de origen-esplendor-muerte de los estilos tienen tan poco asidero como una concepción cerrada de la historia. Así es como Warburg puede ver en Botticelli un “estilo ideal, más elevado y a la antigua” que se independiza de las constricciones del realismo medieval para liberar la potencia de una belleza vinculada a figuras femeninas danzantes que despliegan una sensualidad inaudita en el ámbito sacro. Así es como en el autor renacentista, Warburg encuentra la ninfa “de cabellera alada y vestidos al viento, propios de la ménade griega o la Victoria romana” (Warburg, 1992: 77). Las diosas griegas que en pleno Renacimiento reconquistan la naturaleza despliegan una potencia extática impensable para un historiador convencional.

Warburg vuelve evidente la necesidad de una desterritorialización disciplinar para la historia del arte, atendiendo a la psicología de la expresión humana ampliando la mirada sobre el estudio de las figuras a partir de una apuesta por el anacronismo. Esto es, un análisis iconológico que ponga en crisis las fronteras tradicionales entre la Antigüedad, el Medioevo y la Modernidad y relocalice en su propia trama los resultados de este cuestionamiento. Didi-Huberman trabaja enfáticamente sobre este desafío epistémico y asegura que Warburg construye un modelo fantasmal de historia que se opone al modelo ideal que atiende más a los límites entre las épocas que a los puentes entre ellas.

El modelo warburgiano se centra en la supervivencia de las formas que reaparecen, precisamente, dando cuenta de una suerte de inconsciente de la historia. Con esta

operación, el historiador perturba las fuentes de la disciplina haciendo aparecer el anacronismo como principio metodológico y fundamento histórico, es decir, el historiador ya no habrá de pararse frente a la imagen en la forma del “artista en su tiempo” sino, como explicita Didi-Huberman en *Ante el tiempo* (2006), más bien como un “artista contra su tiempo” rastreando las apariciones intempestivas que irrumpen en la tranquilidad de la historia para deconstruirla y desfundamentarla. Es esta relectura del pasado lo que valió que los especialistas vinculasen la posición warburgiana con el pensamiento de Benjamin y su lectura a contrapelo de la historia. Guiado por el impulso de la reescritura –política y moralmente responsable en relación con lo irresuelto del pasado tal como aparece en la historia de los “vencedores”-, Benjamin recupera lo “trunco” para devolverle “la voz”.

Es ese vínculo entre temporalidad e imagen al que Warburg interroga en su atlas. Es decir, la pregunta no es por la representación del pasado en las imágenes, sino por el modo en que estas reenvían a un repertorio de eventos que se arma en el presente y con nuevas coordenadas iconográficas. El documento se pone en funcionamiento y el montaje es el articulador de una deconstrucción de categorías, produciendo un “acercamiento disociativo”. Para Didi-Huberman, la imagen no es “un objeto cerrado sobre su propia historia, sino el punto de encuentro dinámico –el relámpago de Benjamin- de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas” (2009: 43). De esta suerte de heterocronía – sostiene José Emilio Burucúa- testimonia la imagen, pues las obras se piensan como “documentos humanos, grávidos de información histórica” (1992: 13) que pueden dar cuenta de las construcciones sociales de la época en que fueron producidas, pero también interrogar la temporalidad del espectador y el historiador.

*Mnemosyne* constituye, entonces, un terreno de experimentación visual, un atlas de signaturas históricas, cuya capacidad imaginativa conlleva una potencia epistemológica fundamental.<sup>41</sup> Asumiendo que el montaje es la operación epistemológica principal, Didi-

---

<sup>41</sup> En *Signatura rerum* (2009), Giorgio Agamben produce una declaración metodológica sobre su proyecto filosófico, donde aborda el concepto de “signatura” de una manera escorzada pero fundamental para pensar la relación entre signatura e historia. Se refiere a los índices, las marcas, los indicios que permiten advertir similitudes y configurar relaciones de semejanza. Su importancia no se agota allí, pues también alude a la capacidad de dar efecto, fuerza, valor o autenticidad a aquello que signan.<sup>41</sup> Partiendo de que el desarrollo crucial sobre la signatura debe partir del paradigma de signaturas por excelencia que es la lengua, Agamben sostiene que hay que entender la relación de semejanza en la forma de un modelo analógico e inmaterial y comprender la lengua como “el cofre de la signaturas”. Para realizar este análisis, recurre como en otros tramos de su obra a Émile Benveniste y de aquí a Jakob Böhme, la tradición hermenéutica medieval, la teoría de los sacramentos, Marsilio Ficino, la magia, la influencia de la astrología en Aby Warburg y su teoría de los *Pathosformeln* (fórmulas del *pathos*). Mención aparte merece *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault –referencia insoslayable para abordar la teoría de las signaturas en la episteme renacentista- y la remisión a *La arqueología del saber* para abordar la relación entre signatura y enunciado –“el enunciado es la signatura que marca el lenguaje por el puro hecho de su darse”, sostiene Agamben (2009: 90). Hay en Foucault una

Huberman examina la potencia política de las “concordancias imposibles” que llenan de nuevo significado las imágenes. El conflicto dialéctico entre imágenes encuentra su perfil en la colisión, en la explosión donde cada una de las trazas inaugura un curso posible. Aplicando un modelo freudiano, lee las imágenes en la materialidad y el desplazamiento. Es así que produce una estética del síntoma tal como señala Maud Hagelstein:

[E]s decir, una estética que tiene en cuenta la sobredeterminación de la imagen. Una imagen sobredeterminada es una imagen cuyo sentido no es cerrado y unívoco, sino sin clausuras. La imagen posee una multiplicidad de sentidos; como una red, multiplica las posibilidades de sus recorridos de lectura (Hagelstein, 2005: 86).

¿Qué ver en el archivo? En *Lo que vemos, lo que nos mira*, publicado por primera vez en 1992, Didi-Huberman aborda lo que denomina la “ineluctable escisión del ver”. Inexorable es el hiato que separa en el espectador lo que ve de lo que mira. La visión se topa siempre con un volumen que le es extraño y cuya tautología es el asedio de la mirada. En este sentido, Didi-Huberman propondría “no rechazar la materialidad del espacio real que se ofrece a su visión: no querrá ver otra cosa más allá de lo que ve en el presente” (2006: 27).

Comprendemos entonces que la más simple imagen nunca es simple ni sabia como se dice atolondradamente de las imágenes. [...] no ofrece a la captación algo que se agotaría en lo que se ve y ni siquiera en lo que dijese que se ve. Tal vez la imagen no deba pensarse radicalmente, sino más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible (Didi-Huberman, 2006: 61).

Didi-Huberman propone leer la dialéctica visual en términos de una desaparición, de un vaciamiento de lugares. Dialéctica aquí quiere decir lo mismo que en Walter Benjamin para quien –en el *Libro de los Pasajes*– la imagen dialéctica exige pensar la simultaneidad del presente y el pasado, como en Warburg la sincronía de mito y modernidad. La imagen dialéctica es en Benjamin una imagen capaz de “recordarse sin

---

exigencia de revisar metodológica –y ontológicamente– las estructuras del conocimiento respecto de la relación que se establece entre el saber de una época y lo que es posible de ser dicho o incluso pensado en ella. Foucault se centra en “masas discursivas” que trazan el recorrido de las verdades posibles que pueblan los imaginarios. Cada época se define por las capas que entran el esquema general del conocimiento. Es evidente la presencia de estas ideas en la propuesta de Didi-Huberman cuando habla de una “arqueología del saber visual” para referir a Warburg, como la superposición de herencias entrelazadas –de modo consciente o no– en constante cambio y desplazamiento.

imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego” (Didi-Huberman, 2006: 74). La imagen dialéctica para Benjamin es la que se adueña de quien la mira, en la aparición de una distancia que solo se puede comprender como choque: “la distancia como capacidad de alcanzarnos, de tocarnos” (Didi-Huberman, 2006: 104).

### **Del atlas al pasaje o del pasaje como atlas**

Es posible hacer converger el proyecto warburgiano con la confianza benjaminiana en las funciones emancipatorias de la reproductibilidad técnica y la diseminación.<sup>42</sup> La heterogeneidad temporal y espacial de los temas del *Atlas* se yuxtapone con la paradójica homogeneidad de su presencia simultánea en las placas negras que contienen los registros fotográficos. Para Buchloh, esto podría incluso anticipar la abstracción del contexto histórico y la función social en nombre la experiencia estética que se encuentra en un mencionado proyecto archivístico como el de André Malraux. Es por eso que esta condición sitúa al *Atlas* en la línea de las prácticas artísticas de la vanguardia de los años veinte.

Wolfgang Kemp (1975) fue uno de los especialistas que primero señaló la comparación entre el montaje gráfico warburgiano y los procedimientos surrealistas de montaje. Por esto mismo, ha sido evidente la comparación con el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, proyecto que también comenzó a fines de los años veinte. Montaje textual que intentó construir un archivo -como memoria analítica- de la experiencia colectiva del siglo XIX en París. Benjamin había identificado explícitamente su proyecto con las hazañas surrealistas con la certeza de que un montaje literario daba forma adecuadamente a su intención de construir un tipo de historia que escapara a los métodos de escritura historicista

---

<sup>42</sup> Para pensar el archivo warburgiano, resulta fundamental considerar las discusiones articuladas hacia 1927/1928 en torno a la fotografía. Buchloh hace notar especialmente la mirada de Siegfried Kracauer (1993) quien en su ensayo sobre fotografía sostuvo el carácter devastador en relación con la imagen de memoria, una posición que implica una severa crítica al proyecto del Atlas que pretende ser un modelo de construcción de la memoria social. En esta misma discusión podría incluirse el debate sobre fotografía de la Unión Soviética hacia 1927 también a partir de los textos de Ossip Brik, Boris Kushner y Aleksandr Rodchenko. Finalmente, no puede soslayarse el que tal vez sea el proyecto más importante de esa época en torno a la fotografía, *Pequeña historia de la fotografía*, de Walter Benjamin, aparecido en 1931 que argumenta en contra del pesimismo kracaueriano a favor de los nuevos medios que estén motivados por un uso político del montaje.

de la época, además de seguir reproduciendo la empatía con los vencedores y la homogeneidad del tiempo.<sup>43</sup>

Pensar la historia desde un punto de vista anacrónico, es decir, en la no-coincidencia del tiempo, y sin considerar la distancia histórica como un obstáculo epistemológico, implica comprender que no se rechaza la historia, sino todo lo contrario. En la “imagen dialéctica” benjaminiana -que es en definitiva una hipótesis sobre el anacronismo en la escritura de la historia y las obras de arte que ya no están atadas a la legibilidad en términos convencionales, sino que dan cuenta del modo en que el pasado no está ya en un instante, sino en una vibración-, hay una correspondencia en la que pasado y presente se transforman, se critican, para configurar lo que Benjamin denomina “constelación”, esto es, una configuración dialéctica de tiempos heterogéneos. El historiador benjaminiano debería poder leerla, el filósofo debería poder desarmar los estratos significantes de ese relato sobre la historia y el artista, transformar esa constelación en imágenes, en imágenes-historia.

Esta comparación entre archivos exige asumir la discontinuidad como principio fundamental, estrategia estética que será decisiva en las neovanguardias de la segunda posguerra sobre las que Buchloh se ha explayado sosteniendo la importancia de tener presente la dicotomía operativa entre collage y montaje: “los polos de oposición podrían denominarse el orden del shock perceptual y el principio de extrañamiento por un lado, y el orden de la colección estadística o el orden del archivo por el otro” (Buchloh, 2006: 91). En cualquier caso, hay que subrayar la alusión al énfasis en la disociación y la fragmentación en las experiencias Dadá para dismantelar las totalizaciones que la modernidad trata de inscribir.

En vista de la producción de Heartfield, Höch, Klutssis, Lissitzky o Rodchenko, es evidente que los años veinte implicaron un giro hacia el orden del archivo y las funciones mnemónicas de la colección fotográfica “como una episteme subyacente de una estética del fotomontaje radicalmente diferente” (Buchloh, 2006: 92). Buchloh señala que Warburg confiaba en el poder de autenticidad de la fotografía como documento empírico y, por lo

---

<sup>43</sup> En “La última instantánea de la *intelligentsia* europea” (1929) y sus referencias a *El campesino de París* (1926) de Louis Aragon, Benjamin asegura que son la mejor propeidética para el estudio de la urbanidad moderna. El pasaje como dispositivo también hace evidente que genera una prodigiosa ensoñación colectiva, que reemplaza lo onírico y sus metamorfosis. Benjamin hizo del pasaje un modelo de la problemática freudoproustiana del aparato psíquico para desafiar la racionalización y la evidencia del *ego cogito* cartesiano a través de una revalorización de la escritura proustiana que puede elaborar un saber a partir de rastros mnémicos inconscientes. El pasaje es un dispositivo para analizar este fenómeno porque constituye un acontecimiento, en tanto modifica el medio de percepción y, siguiendo los textos sobre Baudelaire, permite construir un género literario como la poesía lírica.

mismo, en el poder emancipatorio radical de los efectos de la reproductibilidad. En este sentido es que suele decirse que Warburg transformó la imagen en un “elemento decisivamente histórico y dinámico” (Agamben, 2001: 52). Posiblemente, una de sus mayores aspiraciones haya sido comprender y describir las energías inherentes a las imágenes de la cultura, esto es, las energías “guardadas” en esas imágenes, que esperan ser “revividas”, pues para Warburg, las imágenes

[...] fueron la historia de la cultura en formas cristalizadas y él consecuentemente no encontró nada tan equivocado y limitante como las divisiones nacionalistas y disciplinarias que surgieron en las ciencias sociales y en las humanidades de su tiempo y que impidieron el proyecto de una comprensión exhaustiva del poder psicológico y el significado cultural de las imágenes. (de la Durantaye, 2009: 71)

El planteo warburgiano se funda en que las imágenes son como lugares privilegiados en donde se cumple el tiempo cairológico de la historia redimida como quería Benjamin.

En el ambicioso proyecto sobre los pasajes parisinos, el *Libro de los pasajes* -escrito desde 1927 e inconcluso hacia 1940-, Benjamin recopila cerca de 3000 fragmentos y reflexiones sobre citas filosóficas, históricas, ficcionales, literarias y económicas. De los libros en los que está subdividido el trabajo, el libro *N* es el más relevante para indagar sobre la conceptualización benjaminiana de la historia. Es allí, en “Sobre la teoría del conocimiento, Teoría del progreso”, donde Benjamin hace aparecer una de sus figuras más emblemáticas en relación con la historia, la de imagen dialéctica. Se trata de una noción central para destacar que la principal preocupación benjaminiana no está en el método para explorar el pasado, sino en la representación de ese pasado en el presente. Para Benjamin, la historia es el producto de una cierta tradición y el rol del historiador dialéctico es el de despertar al presente de esa tradición. En este sentido, el *Libro de los Pasajes* se convierte en un intento de desocultar en el pasado un *continuum* en el desarrollo de la economía política y el rol de la fantasmagoría (es decir, advertir lo moderno en cada obsolescencia de las innovaciones generadas por las fuerzas de la fantasmagoría capitalista).

El montaje es también el método que Benjamin reconoce en el *Libro de los Pasajes* y el mecanismo a partir del cual se organizan las láminas de *Mnemosyne*.<sup>44</sup> En ambos casos,

---

<sup>44</sup> Didi-Huberman proporciona un ejemplo muy interesante. Se trata de la última lámina del atlas *Mnemosyne* en la que cohabitan una pintura renacentista (*La misa de Bolsena* de Rafael), fotografías del pacto que Benito Mussolini estableció con Pío XI y xilografías antisemitas de las *Profanaciones de la hostia*, contemporáneas

la operación misma pone en evidencia que se trata de una maniobra histórico-política (romper con la cronología y la linealidad, recomponer otras historias). La lógica de las imágenes, precisamente, se entiende recuperando la noción benjaminiana de “imagen dialéctica”, pues no están simplemente “presentes”, en la medida en que son capaces de hacer visibles complejas relaciones de tiempo.

Me parece evidente que la imagen no está en presente. (...) La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, ya sea como un común múltiple o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelven sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente. (Deleuze, 2003: 270)

Las imágenes anacrónicas permiten que la historia y sus imágenes sean interrogadas. Benjamin, por su parte, exige al artista lo mismo que al historiador y, en este sentido, el arte también podría “peinar” la historia a contrapelo dejando aparecer lo discontinuo, lo anárquico, lo inquietante, lo sintomático. Esto supone para el filósofo-historiador ver en las imágenes los síntomas de la cultura y los trazos de ésta que se hallan en esa barbarie. Es, de alguna manera, “arrancarle” a la tradición los fragmentos de historia que están a punto de volverse conformistas, de perderse en una trama destinada al olvido. El archivo arranca fragmentos y los localiza en una arqueología nueva, cuyo montaje exhibe una eminente dimensión política:

Por ello el montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición: en él las cosas, más que al tomar posición, se muestran sólo al *desmontarse* primero, como se habla en francés de la violencia de una tempestad ‘desmontada’ (embravecida), como se habla de un reloj ‘desmontado’, es decir, analizado, explorado, por lo tanto esparcido por el furor de saber aplicado por un filósofo o un niño baudelaireano. (Didi-Huberman, 2008a: 153)

En estas arqueologías desafiantes, el montaje crea continuidades (nuevas, antes inexistentes) a partir de distancias y discontinuidades. El conocimiento histórico se

---

de los grandes pogromos europeos de fines del siglo XV. Este montaje tendría la intención de captar el lazo entre un acontecimiento político-religioso de la modernidad (el concordato de 1929) y un dogma teológico-político como es la eucaristía, pero también un documento de la cultura como lo es el cuadro de Rafael que representaría la cultura, frente a la barbarie del pacto italiano-papal.

convierte en un verdadero *montaje temporal* a y de intervalos que atiende a las singularidades y a lo que Didi-Huberman llama las *heterocronías* o las *anacronías* de los elementos que componen la historia. Entre el umbral del presente que se puede encontrar en todas las obras benjaminianas, el trabajo de la memoria y la reconfiguración del pasado para el futuro, el montaje conlleva la fuerza revolucionaria de la ruptura y una vocación de desmontaje de los restos. En este sentido, el montaje es una *exposición de anacronías* porque precisamente procede como una *explosión de la cronología*: “El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea, por lo tanto una sacudida y un movimiento” (Didi-Huberman, 2008a: 159).

### **¿Archivo o colección?**

Benjamin es más un coleccionista que un archivista –en efecto, coleccionaba juguetes y postales- aunque haya articulado elementos fundamentales para el pensamiento sobre el archivo, que implica “orden, eficiencia, integridad y objetividad” como “principios de trabajo” (Wizisla, 2010: 18). El principio arcóntico de las colecciones benjaminianas desajustaba cualquier referencia a la catalogación convencional, desafiando la procedencia y el registro sistemático.

Además de la obligada referencia al *Libro de los Pasajes* como el montaje historiográfico desafiante, es ineludible referirse a un ensayo de 1937, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” en el que Benjamin despliega una crítica de la historia cultural socialdemócrata y los lineamientos de historia hegemónica.

El coleccionista benjaminiano es capaz de acoger cierto tipo de cosas en función de su similitud. La acumulación de cosas, la serie no-finita de fragmentos colectados, no permite restituir una totalidad, sino pensar, delinear, los contornos a los que escapa: tal la textura singular de la similitud. La colección comienza por un acontecimiento improgramado, pero se convierte en un programa. Así, el coleccionista deviene el nombre de un artista-historiador para Benjamin porque responde al requerimiento de una cosa que, a diferencia de la ley, no le dice qué debe hacer, sino que se vuelve sensible por una multiplicidad de resplandores. En el volumen *H* [El coleccionista] del *Libro de los Pasajes*, es posible deducir esta característica del artista contemporáneo de la estética filosófica:

Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es ésta la base sobre la que funda en sentido kantiano y schopenhaueriano una consideración “desinteresada”, en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano, y que habría que comparar sobre todo con la mirada del gran fisonomista. [H 2, 7; H 2 a, 1] (2007a: 225)

Fuchs fue coleccionista y fundador de un archivo para la historia de la caricatura, el arte erótico y el cuadro de costumbres. Su figura evoca la inquietud sobre la historia dialéctica. En ese texto de Benjamin, aparece la vocación de redención que tiene todo su proyecto filosófico tardío, pues para él la imagen del pasado es de algún modo irrecuperable frente a la permanente amenaza de olvido. No se trata de una contemplación del pasado, sino de un salvataje que hace que la época salte por fuera de la continuidad histórica, la del historicismo, que expone una imagen eterna del pasado y no –como la historia materialista que Benjamin quiere- una experiencia unida a él.

Benjamin<sup>45</sup> refiere a una experiencia que haga estallar el *continuum* de la historia, que le haga comprender al historiador que hay algo que debe *hacer* con el pasado, como tarea histórica y política. El coleccionista le enseña a capturar las huellas que se le escapan en una concepción materialista del arte. En el archivo del *Libro de los pasajes*, la historia queda fragmentada pero archivada en anotaciones organizadas en 36 categorías con títulos como “Moda”, “Aburrimiento”, “Ciudad de sueño”, “Fotografía”, etc. Benjamin conceptualiza la historia a partir de un origen que no es fuente primordial, sino novedad. Confronta la historia como disciplina con la idea de un “*torbellino* dinámico” que acaece junto con cada objeto histórico. En la que fue su tesis de habilitación en 1925 –*Sobre el origen del drama barroco alemán*- expresa lo problemático de la noción de origen:

[E]l origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la muda existencia palmaria de lo fáctico y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. (...) El

---

<sup>45</sup> Quien fuera él mismo coleccionista de libros para niños, juguetes y postales.

origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. (2007b: 243)

Esta consideración del origen como torbellino, a la luz de las connotaciones de fractura y discontinuidad, permite pensar la historia de modo alternativo, pues su representación ya no constituye un todo cerrado, sino que conlleva una fisura, que es posible relacionar con la naturaleza fracturada del archivo. “Liberada por la ‘doble óptica’ de la cual habla Benjamin, ella [la historia] se abre al riesgo –al hermoso riesgo- de un torbellino, de una fractura o de un desgarramiento en el mismo saber histórico” (Didi-Huberman, 2006: 110).

La conocida premisa benjaminiana de peinar la historia a contrapelo pide barrer también con ciertas formas de representación. Sólo así parece posible desentrañar la historicidad y evaluar hasta qué punto las formas artísticas plasman modelos de temporalidad no idealistas, menos progresistas que los disciplinamientos heredados del historicismo del siglo XIX y más apoyados en la cita, el juego, la ritualidad y la imagen. Así lo expresa Benjamin en *Sobre el concepto de historia*:

El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar del pensador más que el caleidoscopio en las manos de un niño, que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido desde siempre los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un “orden”. (2007c: 32)

Para Benjamin, las obras de arte tienen una historicidad específica que establece relaciones intempestivas no sólo al interior de la obra, sino en relación con otras formas de temporalidad. En este sentido, coloca a la imagen en el centro neurálgico de la vida histórica y exige nuevos modelos de tiempo, pues la imagen no está en la historia como en una línea recta, ni es un acontecimiento en un devenir más o menos inteligible, sino que posee una temporalidad que se capta en las “imágenes dialécticas”.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> El pensamiento en imágenes –como modo de conocimiento benjaminiano- se apoya sobre las nociones de “imagen dialéctica” y “dialéctica en reposo” que son, no solamente los principios rectores del *Libro de los Pasajes* y las dos nociones para pensar la historia en el pensamiento maduro, sino que, además, son los dos conceptos más enigmáticos del *corpus* teórico de Benjamin. Indagar sobre estas dos expresiones es ineludible para comprender el potencial revolucionario que el autor atribuía a la imagen y es posible hacerlo en un diálogo permanente entre las tesis de *Sobre el concepto de historia* y ese inmenso cúmulo de citas y referencias que es el *Libro de los Pasajes*.

La noción de dialéctica remite a la dinámica de las dimensiones temporales que se superponen en las imágenes y también a la relación entre lo onírico-inconsciente y lo consciente. En *Sobre el concepto de historia*, Benjamin señala que el pasado se hace actual en el presente a través de la imagen del recuerdo. Recuerdo -como *Eingedenken*- hace referencia no simplemente a una representación del pasado como fijo, sino a un pasado que se define como trunco, adquiriendo sentido a partir del presente que lo interpela y actualiza. El pasado penetra en el *ahora* para llevar a la realización un deseo que quedó truncado en el pasado (de ahí la necesidad de reescritura). Esto plantea una concepción de la historia “en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia” y el modo en que se expresa es “lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende” (Scholem, 2003: 226). Aquí aparece la lógica de la cita, es decir, el mecanismo por el cual el recuerdo opera citando el pasado, presentificándolo a través de un procedimiento de descontextualización que lo hace “saltar”. Así, el pasado se pone en movimiento, pero el procedimiento también necesita detener ese tiempo. La discontinuidad y la detención son los mecanismos que articulan la historia, pues ésta se vincula con “conexiones y cadenas causales extendidas” y la citabilidad de su objeto “tiene que ofrecerse como un instante de la humanidad” (Benjamin, 2002: 77). La historia disruptiva que el recuerdo consolida y funda no es teleológica, sino todo lo contrario, pues la revolución es constitutiva; no está al final como promesa, sino siempre en presente como interrupción.

En *Sobre el concepto de historia*, el recuerdo remite a cualquier época pasada que se haga actual en un presente determinado, mientras que en el *Libro de los Pasajes*, hay que remitirlo a un pasado prehistórico o mítico. El pasado inconcluso enciende la acción revolucionaria en el presente en las *tesis*, mientras que en el *Passagenwerk* lo nuevo tiene un rol central que juega como el impulso que nutre las imágenes dialécticas. Más allá de estas diferencias que apuntan a definir la imagen onírica e imaginaria, lo importante es que Benjamin llega a “descubrir en el espacio de la acción política el espacio de la imagen” (Benjamin, 2007: 79) y lo hace arrancando a la imagen del plano de la contemplación. La desactiva como imagen y la activa como dispositivo a ser interpretado en tanto motivación para el presente. Así, tiene la esperanza puesta en las imágenes, no sólo por la esperada llegada del Mesías o la revolución, sino también en la visión de un instante que irrumpa el curso de la historia, cuya relación con la imagen y el tiempo revela la imposibilidad de concebirlas como ámbitos separados y distanciados de lo político.

La imagen no es sólo un documento histórico ni un monumento, sino que su temporalidad produce una “historicidad *anacrónica* y una significación *sintomática*” (Löwy, 2005: 125). Se trata de una temporalidad compleja en la que se articula lo que Michael Löwy llama “paradoja del síntoma”, la de lo no observado, fragmentario, pues Benjamin hizo suya la divisa de Warburg: “Dios vive en el detalle”. “Pero esta paradoja del despojo cobra una nueva dimensión cuando se reconoce su sobredeterminación, su apertura, su complejidad intrínsecas” (126). Estas están vinculadas al montaje como principio creador (como en el atlas *Mnemosyne* y en el *Libro de los Pasajes*) y el anacronismo comienza a desplegarse desde las imágenes. El anacronismo termina de desplegarse como principio constructor y analítico de las imágenes cuando se pone en juego la temporalidad y alcanza el carácter narrativo del saber histórico: “cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y crisis, de supervivencias y síntomas, es necesario ‘tomar la historia a contrapelo’” (127).

Extrapolando una expresión de Didi-Huberman en “*Savoir-mouvement (l’homme qui parlait aux papillons)*” del 2004, podría decirse que Benjamin pone el saber histórico en movimiento con el objetivo de recuperar el pasado y recomenzar la historia, con la

esperanza de que la historia (como disciplina) p[ueda] conocer su ‘revolución copernicana’ en la que la historia (como objeto de la disciplina) *no e[s] más un punto fijo*, sino al menos una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se m[uestra] como el destinatario y el *sujeto* antes que el amo. (Didi-Huberman, 2006: 134)

Se trata de cambiar el punto de vista para concebir la representación de la historia a contrapelo. Así, los modelos dialécticos de Warburg y Benjamin no plantean un historiador que, desde el presente, va al pasado buscando los rastros fijos y petrificados, sino que busca las huellas que no dejan de escribirse. Si la historia no es fija ni continua, la disciplina que la recoge, tampoco. Se trata de concepciones que contemplan discontinuidades, interrupciones y apariciones intempestivas, motivo por el cual debería estallar el modelo del progreso.

La ‘revolución copernicana’ de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. La novedad

radical de esta concepción –y de esta práctica- de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. (2006: 137)

Como no hay historia sin una teoría de la memoria, Benjamin no despreció ni el psicoanálisis, ni la literatura, ni las experiencias surrealistas.

El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su *trabajo*. Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, ‘caídas’ o ‘irrupciones’, síntomas o malestares, síncopas o anacronismos en la continuidad de los ‘hechos del pasado’. (Didi-Huberman, 2006: 137-138).

Estas necesidades del historiador se traducen, además, en la exigencia de una suerte de arqueología material de las cosas del pasado, requiere también una *arqueología psíquica* que sea capaz de recoger la temporalidad de los sueños, los síntomas, los temores y fantasmas. Esta arqueología material se despliega en el *Libro de los Pasajes* en las miles de notas sobre el tiempo, sobre los detalles más que sobre los grandes hechos. El carácter coleccionista de Benjamin se manifiesta aquí como en ninguna otra obra:

El coleccionista llega a ser el verdadero ocupante del interior. Convierte en cosa suya la idealización de los objetos. Sobre él recae esta tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter de mercancía. Pero él no podría conferirles sino el valor que ellas tienen para el aficionado, en lugar del valor de uso. El coleccionista se complace en suscitar un mundo que no es solamente lejano y difunto, sino al mismo tiempo mejor; un mundo en el que el hombre está realmente tan desprovisto de lo que necesita como en el mundo real, pero donde las cosas quedan libres de la servidumbre de ser útiles. (Benjamin, 2007a: 55-56)

El coleccionista de pequeños acontecimientos reconstruye la historia desde el anacronismo porque las cosas están hechas de tiempo y la historia traduce la temporalidad de los hechos en direccionalidades múltiples y movibles: “Lo que su arqueología material actualiza no es otra cosa que una estructura mítica y genealógica: una estructura de supervivencias y anacronismos (donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente)” (Didi-Huberman, 2006: 143). Las cosas no transforman su tiempo en un pasado fijo y desaparecido, sino que se transforman en sobrevida –*nach-Leben*- y

movimiento. La supervivencia es resultado del acontecer histórico y un proceso que se da en la historia por la sedimentación de diversos estratos del tiempo, que no se ubican uno detrás de otro, sino uno sobre otro.<sup>47</sup>

Según Didi-Huberman, lo que surge en el plegado dialéctico a partir del cual Benjamin piensa la historia, es un instante, una imagen. “Cada presentación de la historia debe comenzar por el despertar”, aclara Benjamin. Es una imagen lo que aparece con el despertar, como centro del proceso histórico. “Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra –pero por muy poco tiempo- el material con que está hecho” (2006: 149). En la imagen dialéctica, están el *ahora*, el tiempo pasado y, como está continuamente deteniéndose y moviéndose, superviviendo, también está el futuro y la dimensión del deseo que le es propia. La historia es imagen y la imagen es el punto originario de la historia. Esta lógica de la historia –alejada de lo cronológico y lo lineal– transforma la historia en una diseminación de imágenes –montaje– en las cuales se juegan todos los tiempos, remitiendo a una historicidad deconstruida y dispersa, donde el ahora es pasado y el pasado es deseo y decadencia.

Pero es más bien de *montaje* o de remontaje que sería preciso hablar consecutivamente para calificar la misma operación histórica: el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que *remontar*, en el doble sentido de la anamnesis y la recomposición estructural. Refundar la historia en un movimiento ‘a contrapelo’, es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* –la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática– el objeto y el momento heurístico de su misma constitución. (Didi-Huberman, 2006: 157)

El montaje construye sentido, haciendo pasar del no saber a la inteligibilidad. Se trata de la operación a partir de la cual se construye todo el trabajo benjaminiano sobre los *Pasajes* parisinos, un montaje de fragmentos de la historia. El montaje es operación histórica, práctica historiadora, mecánica artística y objeto de conocimiento que permite conformar sentidos históricos distintos del cronológico y lineal. Es movimiento (entrecortado) donde confluyen las heterogeneidades de cada momento de la historia, dado

---

<sup>47</sup> Esta concepción se desplaza al ámbito de la memoria, pues es allí donde se pone en funcionamiento un trabajo intenso llevado a cabo por la dialéctica. Ésta excava desde lo superficial a lo profundo; trabajo que realiza el propio sujeto histórico y el historiador que está despierto frente a las pequeñas señales del tiempo. La memoria aparece, justamente, en los vestigios de esta excavación arqueológica, porque se mueve en lo psíquico y lo material, entre los tiempos de ambas esferas.

que, a partir del ensamblaje de tiempos heterogéneos se configura uno nuevo, propiamente histórico. El entramado se rige por las historias secundarias y las anécdotas: “Lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos”, dirá Benjamin. En esta clave hay que leer uno de los pasajes más conocidos:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos”. [N1 a, 8] (Benjamin, 2007)

Warburg y Benjamin apuestan a la transmisión de la historia basándose en la sincronicidad del archivo, en el despliegue de las imágenes que pone la historia frente a los ojos. El arte de archivo, precisamente, cataloga y clasifica a partir de la descontextualización, la ruptura de la linealidad del tiempo, exhibiendo el carácter revolucionario de la discontinuidad al revelar las energías latentes de sus elementos.

### **Imágenes del pensamiento (histórico)**

En el pensamiento de Benjamin, *Dirección única, Infancia en Berlín, Crónicas berlinesas*, entre otros textos, han sido denominadas *Denkbilder* –literalmente, imágenes del pensamiento–, formas de narración breve que se estructuran sobre un género indeciso de la prosa dominante de principios del siglo XX. No se trata solamente de una forma de representación, sino que sintetiza con mayor fidelidad la intención propia de su autor: fijar una imagen-instante, un entramado complejo de temporalidad. Asimismo, estas formas no permiten solo evaluar el carácter heterodoxo de la escritura benjaminiana, sino poner el acento sobre la noción misma de imagen, que en Benjamin no es únicamente copia o imagen mental (*geistiges Bild*), sino una constelación para pensar en imágenes (*Bilddenken*) y no como un suplemento del texto escrito sino como trabajo teórico.

Tomemos dos *Denkbilder*. En “Desenterrar y recordar” (2011), Benjamin reflexiona sobre los instrumentos y los medios para explorar el pasado. Asegura que la memoria no es un instrumento, sino el medio de lo vivido y que “excavar” en ese medio es la manera de acercarse a acontecimientos. La metáfora se completa así: “Sin lugar a dudas es útil usar planos en las excavaciones, [p]ero también es indispensable la incursión de la

azada, cautelosa y a tientas, en la tierra oscura” (2011: 128). Benjamin no recorre las ruinas de la ciudad para regodearse en ellas, sino para encontrar el camino que las agrieta. El historiador benjaminiano actúa como coleccionista al actuar y rehistorizar los objetos del pasado, desgarrando el continuo de la historia y construyendo objetos históricos como una constelación de pasado y presente, “políticamente explosiva”, como sugiere Buck-Morss (2001).

“En desembalo mi biblioteca”, por otra parte, dirá: “me importa mostrarles la relación que liga a un coleccionista con sus adquisiciones, brindarles más un panorama del arte de coleccionar que de una colección concreta” (2001). Esto implica renunciar a descubrir la verdad de la colección, para asumir como sus signos el fragmento y la supervivencia. La existencia misma del coleccionista se funda en la tensión dialéctica entre totalidad y fragmento, orden y desorden que comprenden que la ley del archivo es inmanente a los tramos que se encadenan en él.

Renovar el viejo mundo –esa es la pulsión más profunda que anima el deseo del coleccionista de adquirir nuevos objetos y es por eso que el coleccionista de libros antiguos está más cerca del origen del arte de coleccionar que aquel cuyo interés se centra en las reediciones para bibliófilos. (Benjamin, 2011: 116)

En esta línea, podría alinearse también la estrategia warburgiana que pretende desocultar la lógica dominante en la historia teleológica y la historia del arte, a fin de consolidar un relato sobre la historia basado en imágenes que se encadenan menos por la lógica de sus pruebas documentales, que por las motivaciones emocionales del historiador.

En su ensayo sobre Warburg de 1975 (1984), Agamben localiza el gesto decisivo con el que describir la obra de arte y la imagen a partir del estudio de la conciencia del artista y las estructuras inconscientes. Warburg quería explorar el potencial de una historia iconográfica del arte occidental que no prestara atención al aurático y aislado espacio del objeto estético, sino que viera esas imágenes como partes de una constelación mayor. En lugar de examinar la psicología del pintor o la fijeza de la imagen, intentó dar cuenta del movimiento entre las imágenes y se concentró en el significado intersticial que surgía entre ellas. Comparó su modo de entender la historia del arte con una ciencia de cultura, un mapeo para descubrir los momentos en los cuales la imagen emerge como una huella memorística del pasado.

En la lógica warburgiana, cada imagen se convierte en algo que –como parte de un todo- constituye un fotograma en un gigantesco tramo de material fílmico. Es la imagen la que puede dislocar el todo e interrumpir y, con esta disrupción, modificar, revelar y solicitar las narrativas predecibles de la historia del arte. Ésta se consideraba atada a líneas de organización reductivas que obligaban a pensar que había una narrativa que delineaba el modo en que el arte cambiaba y se desarrollaba a lo largo de los diferentes períodos. Es a la luz de la lógica warburgiana para pensar la historia del arte y el proyecto benjaminiano de historia, que es posible concebir una interrupción del *continuum* que limita la posibilidad de voces alternativas para que emerjan formas dinámicas de pensar la historia, la historia del arte y la función del historiador. Esta perspectiva proporciona elementos para leer textos históricos y artísticos a fin de hacer aparecer una suerte de historia cinemática, una teoría del arte imagística que dispone a la obra de arte en una historia consistente, donde el dispositivo de archivo inaugura una constelación.

El álbum de Warburg es el lugar donde figuras arcaicas sedimentadas por la cultura moderna pueden recuperar su energía expresiva original que se activa por la lectura que surge en la cercanía de otras más contemporáneas. Como los engramas de Semon, las imágenes de *Mnemosyne*, reproducciones fotográficas, son, literalmente –como señala Michaud- “fotogramas”. Las planchas de Warburg se articulan a partir de la comparación y el *découpage*. Funcionan a la manera de secuencias discontinuas que exhiben su verdadera condición solamente a partir de su encadenamiento sobre un dispositivo. Los paneles no funcionan tanto como cuadros estáticos, sino más bien como pantallas que reproducen en simultaneidad los fenómenos que el cine produce en la sucesión.

Michaud encuentra que los intentos warburgianos sin duda se pueden vincular con las ciencias humanas de fines del siglo XIX, pero especula con que posiblemente sea en la historia del cine contemporáneo donde es posible encontrar un equivalente más adecuado de la puesta en tensión de las imágenes y la puesta en movimiento de las superficies que Warburg produce en *Mnemosyne*. Son varias las operaciones que se llevan a cabo: la fotografía no es simplemente un soporte ilustrativo, sino un “equivalente plástico general al que son llevadas todas las figuras antes de ser dispuestas en el espacio de la plancha” (Michaud, 2006: 42). En primer lugar, la operación fotográfica unifica los objetos de naturaleza diversa; luego, son ensamblados sobre las planchas nuevamente fotografiadas para crear una imagen única que, finalmente, se inserta en una seguidilla destinada a tomar la forma de un libro interminable que da cuenta de un conocimiento en movimiento. El atlas no se limita a describir las migraciones de las imágenes a través de la historia de las

representaciones, sino que las reproduce introduciendo en la historia del arte una forma de pensamiento “archivista”, que busca efectos más que significados. La comparación con el medio cinematográfico radica en que la esencia del cine no reside solamente en el contenido de las imágenes, sino en la relación *entre* las imágenes. Principio cinematográfico fundamental, el montaje (entre imágenes o al interior de la imagen) es uno de los fundamentos para la construcción del sentido (que incluye sobreimpresiones, superposiciones, saturaciones y yuxtaposiciones, entre otros mecanismos) y la puesta en forma del movimiento. Es también una de las claves del archivo que produce lenguaje como sintaxis visual edificada sobre intervalos. En el atlas warburgiano, la dimensión subjetiva está desplazada al “entre” las imágenes; en el cine, ocurre algo similar en tanto el montaje se comporta como una operación material de sutura; en el archivo, esta sutura es la ley que une los restos.

En su deconstrucción de los modelos epistémicos, Warburg desarma el momento iniciático de la historia del arte. Tal como explica Didi-Huberman en *La imagen superviviente* (2009), Warburg sustituye el modelo natural de los ciclos “vida y muerte” y “grandeza y decadencia” por un modelo simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el cual los tiempos se expresan por “estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos inesperados y objetivos siempre desbaratados” (2009: 24-25). Reemplaza los modelos anteriores por uno que llama “fantasmal” –historia fantasmal-, pues los tiempos no se montan sobre la transmisión académica, sino sobre obsesiones y reapariciones, es decir, “por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo” (25). Este modelo fantasmático es, según Didi-Huberman, un modelo psíquico en el sentido de la posibilidad de descomposición teórica. Este giro en el pensamiento de la historia y el arte produce una modificación radical en el modo de situarse frente a las imágenes y el tiempo.

La historia del arte se inquieta sin concederse un respiro, *la historia del arte se turba*, lo cual es un modo de decir –si recordamos la lección de Benjamin- que llega a un origen. La historia del arte según Warburg es lo contrario de un comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino – un *momento-perturbador*- más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad. (Didi-Huberman, 2009: 26)

Esto se vincula con uno de los conceptos centrales como lo es la idea del “vivir-después”, la supervivencia, el resto que retorna y se convierte en urgencia. La concepción warburgiana de la historia implica que, ante la imagen, no se está como ante algo con límites precisos, sino que se está en la incerteza de sedimentaciones y cristalizaciones. “Ante la imagen estamos como *ante un tiempo complejo*, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico, de esos movimientos mismos” (2006: 35), sostiene Didi-Huberman. Esta conceptualización implica una desterritorialización de la imagen y el tiempo que expresa su historicidad.

Para Warburg, se trata de rearmar la historia restituyendo “timbres de voz inaudibles”, voces desaparecidas en los pliegues de los archivos canonizados. Esto conlleva una reaparición fantasmal, en la que las imágenes sobreviven a una sedimentación antropológica que las hizo devenir, si existentes, parciales, destruidas, por cierta mirada sobre la historia. Lo que hace Warburg es reconstruir un “pueblo de fantasmas” con huellas apenas visibles, diseminadas en los soportes más inesperados, “un horóscopo, en una carta comercial, en una guirnalda de flores [...], en el detalle de una moda de vestir, un bucle de cinturón o una particular circunvolución de un moño femenino...” (Didi-Huberman, 2006: 36). Con Warburg, se abre el campo de los objetos en la medida en que la obra de arte no se considera un objeto cerrado sobre su propia historia, “sino el punto de encuentro dinámico –el *relámpago*, dirá Benjamin- de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas” (Didi-Huberman, 2009: 44). El síntoma, lo impensado, lo anacrónico, construyen sentido en la cultura. Se articula un tiempo fantasmal de las supervivencias, que ve el presente como tejido de múltiples pasados.

Entre fantasma y síntoma, la noción de supervivencia se instala en la huella. El análisis de las supervivencias se vincula con el análisis de manifestaciones sintomáticas tanto como fantasmales. Designan, en términos de Didi-Huberman, una realidad de fractura y una realidad espectral que implica la superposición de pasados cristalizados en creencias, argumentos, imágenes, objetos. Por eso, el *Nachleben* complejiza el tiempo histórico, reconociendo en el mundo de la cultura temporalidades no naturales, sino formas supervivientes por síntoma y fantasma. Desaparecieron en un momento dado de la historia y reaparecieron en otro, disputando el significado del pasado.

Era una filosofía de la distancia (la historia como aquello que nos pone en contacto con lo lejano) y de la experiencia (la historia como filosofía enseñada por la prueba);

era una filosofía de la *visión de los tiempos*, a la vez profética y retrospectiva; era una crítica de la historia prudente, un elogio de la historia artística”. (2009: 61)

Siguiendo la hipótesis de Didi-Huberman sobre el *Nachleben* como un modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo, es posible decir que Warburg rompe con toda presunción convencional sobre el sentido de la historia. El *Nachleben* implica una teoría de la historia: la supervivencia abre la historia ampliando el campo de sus objetos, de sus aproximaciones, de sus modelos temporales, vuelve más compleja la historia liberando un “margen de determinación” en la correlación histórica de los fenómenos. “El *después* llega casi a liberarse del *antes* cuando se une a ese fantasmático ‘antes del antes’ superviviente” (2009: 76). Estos movimientos sobre cierta consideración de la historia obligan a pensar que, consecuentemente, las ideas de tradición y transmisión son de una complejidad nueva, históricas y anacrónicas, constituidas sobre procesos conscientes e inconscientes o, más bien, “de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones” (2009: 77). La supervivencia anacroniza la historia y se desarma el edificio de la duración tradicional. Se anacroniza el presente, que desmiente las supuestas evidencias del *Zeitgeist*; se anacroniza el pasado, cuya imagen es más correctamente identificable con una temporalidad impura de hibridaciones y sedimentos, y se anacroniza el futuro, pues se vuelve contingente e incierto. Estas consideraciones sobre la historia y el tiempo se plasman en el *Atlas Mnemosyne* donde se ha “obviado cualquier jerarquía, límite o frontera de orden cronológico o temático –aunque no de significación- que responde a un pensamiento histórico ‘subjetivo’ y en buena medida rizomático, activado desde el presente” (Guasch, 2011: 25).

## **Frente al archivo**

Didi-Huberman (2007a) no propone posarse frente a las imágenes con ingenuidad, pero sí con cierta perplejidad. Estar frente a la imagen es a la vez cuestionar los fundamentos del propio conocimiento:

(...) sin temor ni a no saber más (al momento en que la imagen nos despoja de nuestras certezas) ni a saber más (desde el momento en que hace falta comprender este

despojamiento en sí, comprenderlo a la luz de algo mucho más vasto que concierne a la dimensión antropológica, histórica o política de las imágenes). (2007a: 9)

En cada ocasión en que se enfrenta una imagen, se pone en cuestión todo el saber, pues es capaz de modificar toda una visión de mundo al tiempo que renovar su lenguaje. La historia del arte que Didi-Huberman examina -la que va de Plinio y Vasari hasta Winckelmann y Lessing-, está caracterizada por una nostalgia ante la “declinación” de las artes y una historia que aparece como un “gran relato” (*grand récit*) determinado y vectorizado. Es esa historia del arte que, como la historia del pensamiento en general, se quiebra con Nietzsche, a partir de quien el discurso histórico es criticado y comienza a ser deconstruido y recompuesto sobre modelos complejos de temporalidad. En este sentido, Warburg pone en movimiento cierta visión de las cosas, desplazándolas en el espacio y en el tiempo a partir de la noción de supervivencia, encontrando en estos movimientos críticos de la representación y el símbolo, el síntoma, un evento que encierra contradicciones, que muestra significados opuestos y pone en crisis modelos convencionales de representación. En estas nociones, aparece velada, además, la idea de que las supervivencias son como fantasmas que sustentan una revolución que, para Didi-Huberman, se lleva a cabo en todos los ámbitos del conocimiento: en la pintura (Picasso y los dadaístas, por ejemplo), en el literario (James Joyce), en el de la estética (Carl Einstein y Georges Bataille), en el campo cinematográfico (Eisenstein, Vertov).

Esta revolución se da con Benjamin en el campo filosófico, sobre todo a partir de la operación del montaje –que atraviesa, además, a todos los otros campos mencionados- inaugurando una forma de conocimiento histórico a través de la cita y la discontinuidad. Creyendo en el archivo de citas como representación de la historia más adecuada y el montaje como operación filosófica y metodología práctica. Esta idea de representación histórica se caracteriza por ser aleatoria, vital y rítmica. Estas son las tres notas que Didi-Huberman atribuye a este conocimiento por el montaje. El atlas *Mnemosyne* de Warburg está precisamente construido con esta lógica en la que la arbitrariedad y el azar se combinan para construir un discurso que es a la vez estético, histórico y político. Es también la del *Libro de los pasajes*, cuyas imágenes van generando efectos de conocimiento por similitudes y diferencias, de ciertas operaciones que el lector/espectador debe hacer y de la propia apertura a la inteligibilidad que la imagen produce por sí sola.

Didi-Huberman sostiene un “conocimiento por los montajes” desde el momento en que todo objeto (o evento) social o histórico se constituye como un solapamiento o

entrelazamiento de elementos heterogéneos que producen un nuevo sentido. Podrían incluso tener una función profética, al concebir a la imagen como una suerte de síntoma de una crisis por venir. En la imagen, hay un cúmulo de referencias memoriales que se entrecrocán entre sí, la constituyen y ponen en crisis la representación que ofrece. Didi-Huberman asegura que así funciona gran parte de la historia del arte occidental. Teniendo en cuenta estas consideraciones sobre las imágenes, es posible ver una dimensión antropológica que sobrevive en ellas:

Cada imagen debe pensarse como un montaje de lugares y tiempos diferentes, incluso contradictorios. Es por esto que el Atlas de Warburg (...) aparecía como un modelo de método, una matriz a desarrollar. El montaje intrínseco en todo evento podría ser, desde el punto de vista histórico, nombrado una anacronía o una heterocronía. El anacronismo sería entonces el conocimiento necesario de estas complejidades, de estas complejidades temporales. Ante una imagen, no hay que preguntarse solamente qué historia documenta y de qué historia es contemporánea, sino también qué memoria en ella se sedimenta, de qué reprimido es el retorno. (Didi-Huberman, 2007a: 12)

Esta sedimentación memorial de la historia que Warburg y Benjamin contemplaban en el seno de su comprensión de la lógica histórica es un punto de partida para leer las imágenes al tiempo que éstas son la plataforma adecuada para atender a la legibilidad de la historia.<sup>48</sup>

Estos autores plantean configuraciones simétricas entre hechos de la actualidad que súbitamente acontecen y sus pares que son conmemoraciones que yacen en el pasado. La lógica que plantean se vincula con el encuentro constante entre ambas instancias y el deber –moral y político- de vivirlas en conjunto, como si las imágenes tuviesen vestigios de historia, trazos sintomáticos, teniendo en cuenta, además, que las imágenes se mueven, cambian y pueden ser manipuladas.

En consonancia con esta lógica histórica de las imágenes, Didi-Huberman critica a cualquier acercamiento contemporáneo a las imágenes que quiera pronunciarse de forma

---

<sup>48</sup> En algunos trabajos, Didi-Huberman pone en relación la noción de supervivencia warburgiana con la idea de síntoma de Freud, en tanto algo que surge en el presente y que se revela como un proceso pétreo de memoria inconsciente. De alguna manera, la lógica benjaminiana hace algo similar al pensar las imágenes en una concordancia con las intuiciones de Warburg, en tanto piensa a la imagen como un síntoma, como un *shock* o como la conjunción repentina de un presente que es evento nuevo y quiebre y una memoria enredada, compleja y arraigada en la larga duración. Por eso también es posible la remisión a la memoria involuntaria de Proust, esto es, el “puro presente de un simple gesto (agacharse para atar los cordones de su zapato) hecho que literalmente levanta otra memoria que reconfigura el presente” (Didi-Huberman, 2007a: 14).

ontológica sobre ellas. En este sentido, prefiere decir que, por definición, no puede haber una ontología de la imagen (la imagen es en principio imagen de otra cosa). Por eso no podría decirse que la imagen hace u opera esto o aquello, sino que la imagen *trabaja* de esta manera o tal otra, *se transforma* en uno u otro sentido. Es a esta transformación a la que hay que interrogar a fin de realizar una aproximación política a la imagen. Implica comprender que el montaje es la mecánica principal para la construcción de sentido en la imagen y que la legibilidad de ese montaje depende de la posibilidad de detectar la lógica temporal que construye. La imagen puede volverse portadora de un sentido histórico, temporal, al que es posible acceder mediante una trabajosa labor heurística que tenga presente estos principios.

Intentar leer las imágenes críticamente implica resolver algunos interrogantes: en primer lugar, ¿cómo orientarse en las bifurcaciones que las imágenes proponen? ¿En qué sentido es posible leerlas o si hay que simplemente dejarse atravesar por ellas? ¿Es posible que desandar el camino del montaje habilite alguna forma de sentido temporal en las imágenes? ¿De qué manera leer el sentido histórico de las imágenes a partir de la lógica del montaje de las latencias y supervivencias? Tal como propone Didi-Huberman en un breve texto llamado “Cuando las imágenes tocan lo real”, el verdadero cuestionamiento que está por detrás de estos enunciados es, en realidad, ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la lectura de la imagen? Y, en definitiva, ¿qué tipo de contribución al conocimiento histórico puede dar lugar lo que llama “el conocimiento por la imagen”?

Supervivencia y anacronismo pueden resultar grandes aliados al momento de pensar las producciones artísticas y sus especificidades. Ante un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas de difícil dominio –como en el caso del atlas warburgiano-, Didi-Huberman plantea que los problemas propios del archivo se pueden contrarrestar con la imaginación y el montaje. Es este último la herramienta fundamental a partir de la cual se puede producir una interpretación cultural e histórica, “retrospectiva y prospectiva –esencialmente, imaginativa” (Didi-Huberman, 2008: 5).

¿Qué significa orientarse en el pensamiento histórico? Didi-Huberman recuerda dos expresiones benjaminianas: “La historia del arte es una historia de las profecías” y la transitada frase “peinar la historia a contrapelo”. La operación para poner en práctica estas dos “premisas” es, nuevamente, la del montaje.

El montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada

objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar ‘una historia’, pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino. (Didi-Huberman, 2008: 5)

Las imágenes anacrónicas permiten que la historia y sus imágenes sean interrogadas. Benjamin exige al artista lo mismo que al historiador y, en este sentido, el arte también podría “peinar” la historia a contrapelo dejando aparecer lo discontinuo, lo anárquico, lo inquietante, lo sintomático.

Por ello el montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición: en él las cosas, más que al tomar posición, se muestran sólo al *desmontarse* primero, como se habla en francés de la violencia de una tempestad ‘desmontada’ (embravecida), como se habla de un reloj ‘desmontado’, es decir, analizado, explorado, por lo tanto esparcido por el furor de saber aplicado por un filósofo o un niño baudelaireano. (Didi-Huberman, 2008a: 153)

Armar un archivo es, en definitiva, desmontar sus mecanismos para la exposición, desarticular las piezas para comprender su funcionamiento.

### **Espectrografías a contrapelo**

Las historias de fantasmas de Warburg y las imágenes dialécticas de Benjamin convergen en la imagen como huella. Su pensamiento sobre la discontinuidad permite transformar las huellas del pasado en arqueologías de restos que problematizan las representaciones tradicionales de la historia.

En el caso de la posdictadura argentina, muchas veces hay que remitir los restos al terreno de la fantasía, con los cuerpos inscriptos en el ámbito de la imaginación, atravesados por la indefinición del fantasma. Es el caso de muchas apuestas poético-políticas que intentan hacer aparecer la desaparición como gesto redentor, como reclamo y resistencia.

En *Recuerdos inventados* (2003), Gabriela Bettini (Madrid, 1977) compone una autoficción en la que ingenia recuerdos con su abuelo Antonio Bautista Bettini y su tío Marcelo Gabriel Bettini, desaparecidos en 1976 y 1977, respectivamente. La estrategia

principal del ensayo es la ficcionalización irónica que se apoya en un anacronismo de duelo. A partir de la superposición de las imágenes fotográficas del pasado y la presencia de la fotógrafa en el presente, se configura la textura de una temporalidad imposible, imaginada, de un diálogo entre generaciones que no ocurrió.

La factura “casera”, no digital, acentúa la imposibilidad del duelo, pero al mismo tiempo reafirma la realidad de la fantasía, como resto. Lo que queda –cuando no queda nada- es la imaginación y su potencialidad asentada en su carácter sustitutivo. Estos montajes se consolidan en fotografías que conforman la obra final como un álbum familiar que se “completa” falsamente. Este oxímoron entre pasado y presente discute toda idea de totalización mientras se explaya mordazmente sobre el signo veritativo de la fotografía.

Bettini inventa un presente de encuentro al mismo tiempo que construye un pasado familiar que no posee, que se desgrana en datos policiales –mecanografiados, intercalados entre las fotografías- relativos a la desaparición, prontuarios de la tragedia que se recupera como farsa. *Recuerdos inventados* hace aparecer la desaparición, desapareciéndola, obliterándola en un artificio que a nadie engaña. No decimos que se produce un diálogo en términos metafóricos, sino que efectivamente la autora hace una puesta en escena de la interacción entre presente y pasado, de una integración posible entre la imagen familiar enmarcada y colgada en la pared y la aparición de la artista, lista para sostener una conversación con sus muertos. No hay sutileza, sino un gesto de brutal sarcasmo sobre la imposibilidad de hablar con los desaparecidos en un gesto cotidiano como el de jugar a las cartas, hacer la “V” de la “victoria”, mirar para el mismo lado o, eventualmente, comentar el *Nunca más*.

La serie se cierra con una fotografía familiar en una playa de Mar del Plata. Sobre el fondo de las carpas, se montan la gigantografía grupal y la artista formando parte del conjunto. La escala la hace coincidir con la escena, pero el contraste entre el pasado y presente está destacado por el color, el claroscuro, la dilución de los contornos familiares en una tela arrugada y gris, como si quisiera tener la foto que frecuentemente habita el arcón familiar de clase media, para remarcar que no pudo ser.

El juego con los fantasmas aparece en otras dos series con mecanismos también recogidos por varios artistas en la posdictadura. *Ausencias* (2006) de Gustavo Germano (Entre Ríos, 1964) y *Arqueología de la ausencia* (1999/2001) de Lucila Quieto. En el caso del primero, el artista la define como una reflexión sobre la temporalidad de la desaparición y la premisa evidente es la de hacer (in)visibles a quienes no están, mostrar el vacío. El dispositivo intenta transmitir el tiempo que las víctimas de la represión no han vivido de

sus vidas, tiempo que los familiares sobrevivieron. La muestra original consistió en quince dípticos a partir de los cuales Germano presenta las fotos de detenidos desaparecidos y asesinados durante la última dictadura en la provincia de Entre Ríos en la que nació. La primera imagen proviene de los álbumes familiares y la segunda es una reconstrucción de la primera más de treinta años después en la que se recompone la escena, pero falta al menos alguno de los que aparecen en la primera fotografía. A partir de la figura del vacío, las dos fotos proponen la convivencia de dos tiempos y espacios diferentes, jugando con la duplicación, con “cierta iterabilidad en término derridianos, una repetición pero diferente” (Durán, 2013: 162). Se trata de una repetición casi exacta del lugar, pero en una temporalidad que satura toda idea de presencia-ausencia (la ausencia está presente; la presencia, ausente).

Las fotografías reproducen casi exactamente los criterios de composición del cuadro, pero exhiben la imposibilidad de reproducir la escena. Las primeras son en la mayoría de los casos situaciones alegres –un día de camping, una reunión familiar, un casamiento-, pero las segundas no tienen ni la alegría ni la espontaneidad. Repiten el gesto y la posición, pero la nueva reunión –salvo en el caso de un díptico con una segunda imagen totalmente vacía- se convierte en un efecto artístico fingido, impostado, deliberadamente artificial, que soporta el peso de la desaparición. La experimentalidad de las “ausencias” repolitiza los espacios y los tiempos posibles para pensar la memoria y problematiza los afectos despegándose de las narrativas convencionales de la pérdida, obligando a repensar alguna resistencia al paso del tiempo. El espacio, podría decirse, resiste. La repetición lo consolida como pivote a partir del cual explorar o revivir el tiempo.

*Arqueología de la ausencia* (1999/2001) de Lucila Quieto surge del deseo de completar el álbum familiar con la foto inexistente. Quieto intentó apropiarse de esta foto ausente de muchos álbumes de su generación a partir de una proyección sobre pared invitando a otros hijos e hijas de desaparecidos a producir el encuentro imposible. Se compone de trece historias que intentan construir una imagen que contiene a los dos tiempos (los dos fechables y, sin embargo, uno más difuso que otro). No hay tanto repetición del espacio como duplicación del tiempo, en la medida en que no se produce una recreación del lugar o la posición, sino una retemporalización.

Las imágenes de Quieto desactivan la ingenuidad de seguir considerando a la fotografía como archivo o prueba. En todo caso, se convierten en testimonios de un deseo. Son fotos cargadas de afecto que ponen en cuestión la referencialidad en una dialéctica de cuerpos proyectados y cuerpos presentes. Si con una suerte de “juego de las diferencias”

Germano propone ir adivinando quién está desaparecido de la foto, la muestra de Quieto obliga a pensar quiénes *aparecen* (proyectados a veces en proporción natural y reproduciendo el mismo gesto). En ambos casos, el interrogante es si se trata de imágenes del presente o si constituyen fragmentos de un álbum sobre el pasado.

Con un ensamble frágil, las imágenes reconstruyen una fisura para evidenciarla. La ausencia en la composición familiar, la falta en el álbum, el quiebre en la constitución identitaria. Sin rellenar la fractura, las fotos se inscriben en una lógica de la no-representación -pues resisten a toda dialógica entre esencia y apariencia- y del no-simulacro -pues no permiten hacer emerger un modelo virtual del pasado por encima del territorio real del presente. Son imágenes indescriptibles que no se reducen a un mapa que vela la realidad. Son, precisamente, imágenes que *revelan* un extrañamiento.

En *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory* (2012), Marianne Hirsch trabaja sobre la noción de posmemoria precisamente relacionada con el ámbito de la fotografía familiar. Convencida de que las imágenes construyen lazos y que el espacio doméstico representado es ideal para abordar los modos de transmisión de lo familiar, sostiene que la relectura –y el remontaje- de fotografías familiares permite investigar sobre las narrativas que articulan los recuerdos infantiles, las memorias personales, las biografías y las instalaciones artísticas. En este sentido, propone acercarse a las imágenes para encontrar lo que con el Roland Barthes de *La cámara lúcida* sería el *punctum* del cuadro, es decir, eso que sale a “punzar” al espectador, desprevenidamente y sin codificación. En las muestras de Germano y Quieto, este “pinchazo” sin duda está representado por el juego entre ausencia/presencia con el que las imágenes juegan su carta más fuerte, inaugurando una *Pathosformel* ligada al sobreviviente y el desaparecido como dispositivo para interrogar las representaciones del pasado reciente. El vacío en la imagen o el vacío de la imagen constituye el resto.

Si bien su preocupación está ligada a deconstruir las lógicas institucionales de la familia y repensar los lazos desde una perspectiva de género, resulta sugerente partir del presupuesto de Hirsch respecto a “que las fotografías se localizan precisamente en el espacio de contradicción entre el mito de la familia ideal y la realidad viva de la vida familiar” (Hirsch, 2012: 8) para explorar los pliegues de lo íntimo en las obras de Quieto y Germano. Las muestras de ambos dialogan permanentemente con estos aspectos: se montan sobre las narrativas fotográficas convencionales –fiestas familiares y fotos de paseos y vacaciones- para hacer aparecer el *punctum/resto* de la ausencia (o de la presencia, estrictamente, en el caso de Quieto). Para Barthes, el *punctum* se liga siempre al tiempo

por la paradójica cualidad de la fotografía para eternizarlo. La apuesta de Quieto y Germano podría ser pensada en estos términos –y entonces considerar a la plasmación fotográfica como un espacio de verdad, como un “certificado de presencia”, como diría Barthes- o evidenciando justamente la inutilidad afectiva de tal atestación.

La posmemoria implica un particular pensamiento de la experiencia de la representación y la mediación del pasado en el presente. Se hace evidente en las imágenes la inasequibilidad del pasado y la no-transparencia instaurada por el filtro del lenguaje (fotográfico). Las muestras de Quieto y Germano constituyen artefactos con capas significantes que conforman estos marcos y niveles de memoria, experimental y textualmente. Si la posmemoria es aquella memoria que no puede ser remontada a los textos más primitivos de la experiencia, entonces la imagen se despliega como resultado de un proceso de intertextualidad y traducción constante activado por su vida política. La noción de posmemoria permite pensar estas imágenes como acercamiento al pasado a partir de una presentificación por medio de la fuerza afectiva. Hirsch lo expresa del siguiente modo: “no es una posición identitaria, sino una estructura generacional de transmisión profundamente incrustada en formas de mediación” (Hirsch, 2008: 114).

Las fotos familiares tienen la particularidad de instalarse en la “compleja zona de los vínculos humanos donde la ligadura de los afectos se hace institución” (Amado y Domínguez, 2004: 13). Quieto y Germano plantean sus obras en esa intersección, por eso es inútil mirarlas bajo el “prisma seductor de la autoridad redentora del arte” (Amado, 2004: 46). Estas prácticas poético-testimoniales no son mediación entre pérdida y duelo, sino alteraciones narrativas de la temporalidad crono-normativa, es decir, evocaciones de lo familiar en una presentación tergiversada, no-plena, salida desde el corazón mismo de trauma. Se centran en la filiación, la herencia y la genealogía y hacen de la imagen legítima vía del recuerdo. Incluso la de la imagen vacía.

Sin duda, “el canal privilegiado de expresión es el de las imágenes como artefacto inapelable para encauzar las ficciones o los documentos testimoniales dedicados a la evocación” (Amado, 2004: 51); sin embargo, exhibiendo la familia incompleta los artistas trazan un nuevo derrotero para la evocación de los cuerpos - presentes y faltantes- que se encuentran en una lógica del anacronismo con pasados y presentes fuera de toda linealidad. El anacronismo de las imágenes –ese vínculo problemático entre los aparecidos y los desaparecidos- evidencia una configuración de la memoria ligada a lo espectral y no necesariamente a la continuación ideológica. En ambos casos, se produce un comercio de espectros y la producción de una temporalidad nueva, que no es ni la del pasado feliz, ni la

del presente melancólico, sino la de un presente-pasado ligado a la inestabilidad. Se trata de una temporalidad construida en y por el archivo, pues el presente se funda y satura en el acto enunciativo del “esto ha sido” –o hasta del “esto es”- de la fotografía.

La foto termina siendo una suerte de “prótesis de cuerpo”, pues “los cuerpos registrados *actúan* –sí, *actúan*- ‘desde’ la fotografía y *a partir de sus modalidades de circulación y activación transmedial*” (Zúñiga, 2013: 65). En vez de inventar o imaginar en el ámbito de lo ya conocido, las muestras basculan entre el peso de la historia traumática y las posibilidades de su presentificación escorzada. Es la propia potencia agente de la imagen la que confronta con el medio para hacer aparecer lo real a través de la invención. Es precisamente esta propiedad la que se destaca en sus obras, es decir, la posibilidad de modificar las propias condiciones de posibilidad de lo artístico y los medios para producirlo. Mientras los acontecimientos a los que de algún modo refieren sobrepasan las capacidades de conocer, las producciones de Quieto y Germano crean una forma que interviene en los relatos sobre el pasado inaugurando un desafío a las narrativas convencionales. El carácter testimonial de la fotografía y las posibilidades infinitas de la ficción se unen para generar lo que Felman y Laub llaman “una crisis de verdad” (1992). Es a este espacio crítico adonde van a parar los afectos de la generación de los sobrevivientes y sus emociones. Las obras no participan de ninguna abyección, pero el encuentro es incómodo alrededor del vacío que se re-crea. Las temporalidades que transporta este testimoniar ya no se ciñen al desarrollo lineal, sino a la repetición y la pausa, a la detención de y en un recuerdo y a la creación de un momento compartido (la misma experiencia estética). Es así como logran bordear el vacío (literal en un caso; metafórico en otro) las muestras de Germano y Quieto: la iteración de lugares, composiciones, situaciones, desvela la ausencia del familiar desaparecido y la aparición del sobreviviente en un complejo juego de intercambiabilidad.

El imaginario del álbum familiar se despliega también en *El rescate* (2007) de Verónica Maggi (Córdoba, 1976). En las 14 fotografías a color que componen la serie, el cuerpo de la artista es la superficie de proyección de viejos recuerdos de vacaciones de su madre, Mirta, a quien nunca conoció, tomadas antes del secuestro. El cuerpo es inscripción y resto, molde de tiempo, tela en la que pintar una nueva imagen que subraya la ausencia. Contiene al cuerpo de su madre en ella en un intento de literalidad, ocupando el espacio de la desaparecida, poniéndose en su lugar como una repetición, pero como una repetición con diferencia.

Algo similar ocurre con el libro de fotos y poemas *Pozo de aire* (VOX, 2009) de Guadalupe Gaona (Buenos Aires, 1975), que se construye a partir de los recuerdos de vacaciones en el Sur, una casa familiar y una única imagen del padre del verano anterior al secuestro. Constituye una suerte de memoria flotante, dispositivo que hace aparecer el resto del padre entre paisajes, metáforas y límites difusos entre el recuerdo propio y el ajeno, el reconstruido y el inventado. Las fotos de bosques y lagos patagónicos se entrelazan con instantáneas familiares de la década del setenta, poemas, una casa vista de afuera, recuerdos tiernos de un padre desaparecido. La fantasía de un bote y una isla y la única foto con el padre como epicentro de la construcción de subjetividad y del derrumbe ocasional de lo que queda. Una madre sola que cría hijos como puede es lo que resta; las vacaciones en una casa que recuerda la desaparición es lo que queda.

Obras como las de Gaona, Maggi, Germano y Quieto, precisamente, pueden pensarse sólo en esta permanencia, una “comprensión afectiva” |que no se termina ni con la explicación ni con la interpretación, sino que invoca un proceso de permanente afectación. Son archivos de *Pathosformeln* más que de imágenes; el fantasma es la fórmula que invocan para reafirmar que la imagen es una instancia de intervención y no una superficie estática; un terreno de disputas en el que se produce sentido sin clausuras.

### **Poner el cuerpo, los cuerpos**

El “poner el cuerpo” se convierte en un *dictum* frecuente en las narrativas de hijos e hijas de desaparecidos. Tanto como en *Arqueología...o El rescate*, donde los familiares cobran vida en y con los cuerpos de sus sobrevivientes, en *Los hijos. Tucumán veinte años después* (1997-2001) de Julio Pantoja (Jujuy, 1961) se produce un efecto similar a través de un ensayo fotográfico de 38 imágenes en blanco y negro de los hijos de desaparecidos durante el denominado “Operativo independencia”.<sup>49</sup>

Entre 1996 y 2000, Pantoja retrató a los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado articulando diversos dispositivos de aparición incluso para quienes evidentemente no quisieron aparecer con sus nombres y profesiones. La máscara blanca, la mano tapando la cara, el rostro totalmente desenfocado u oscurecido, el plano de espaldas son los

---

<sup>49</sup> Comandado por Antonio Domingo Bussi, el operativo lanzó en Tucumán en 1975 una feroz represión contra organizaciones populares con la excusa de combatir la guerrilla y constituyó el ensayo para el genocidio que habría de perpetrar meses después el gobierno de las Juntas.

mecanismos que los hacen aparecer aunque en una versión diferente del retrato que sostiene la mirada a cámara expresando al mismo tiempo el gesto de la confesión y la acusación.

Los ambientes aparecen fuera de foco en más de una oportunidad. Alguna foto, algún objeto se identifican ocasionalmente, como la del “Che” Guevara que acompaña a Alejandra Viecho, los gatos que rodean a Paula Binder, el retrato típico de prontuario que escolta a Lucía Coronel o el piano que acompaña a Laura Vera y Andrés Jaroslavsky. También aparecen los hijos de los hijos reforzando el peso de la herencia, bebés que al subrayar la maternidad obligan a volver sobre la orfandad. Otro recurso utilizado es el de los fotografiados esgrimiendo la imagen de sus padres desaparecidos, una puesta en abismo que subraya el hiato temporal, pero refuerza la lógica del legado, que reversiona la fotografía *post-mortem*, esa antigua práctica que pretendía eternizar el rostro de los fallecidos. Sin embargo, esta versión los relocaliza en una narrativa de la pérdida que Pantoja entrama con las apariciones fantasmales y los bebés que hacen pensar en el futuro. Finalmente, los rostros plenos mirando a cámara con la expresión de quien no siente vergüenza, de quien acusa y confiesa al mismo tiempo.

La yuxtaposición de tiempos vuelve sobre la idea de una generación aniquilada, pues en todos los casos falta la mirada del padre adulto. Solo aparecen en jóvenes rondando los veinte años, siendo incluso menores que los hijos fotografiados en la serie. Son prueba de la supervivencia, la muestra de una generación ausente y la identidad construida precisamente *in absentia*. Hay una generación silenciada y otra que creció sin la palabra fundante. Es a esta falta a la que Pantoja interroga poniendo nombres y rostros desafiando el principio desaparecedor de los militares.

La revisión del álbum familiar adquiere otras formas en *El viaje de papá* (2005) de Pedro Camilo Pérez del Cerro (Buenos Aires, 1975). Su padre era fotógrafo y fue asesinado el 9 de junio de 1977. El ensayo fotográfico consta de una serie de montajes de las fotos del viaje de Hernán por diferentes países del mundo en la década del 60 con autorretratos de su hijo. Pedro Camilo utiliza un procedimiento similar al de Quieto y Bettini, ya que produce un encuentro entre pasado y presente en la nueva imagen. Hay un dejo irónico en los montajes, que intentan evitar el relato melancólico de un encuentro imposible. Jugando con esta imposibilidad es que el artista crea un dispositivo que refuerza el desencuentro a través del juego entre el blanco y negro de la foto del pasado y el color de la foto de presente. Esta disonancia marca la inasequibilidad del tiempo compartido, construye una contemporaneidad fingida, ostensible y frágil en la expresión del hijo que no está en la misma sensibilidad que el padre. Las imágenes inventadas documentan la militancia de

Hernán en barrios humildes, codeándose orgullosamente con los trabajadores. Frases tomadas de una carta escrita por su tía acompañan a las imágenes -“vos y todas tus cosas”, “de la mano abierta con inventos para aliviar la humillación del proletariado”- mientras Pedro Camilo se inserta en las fotos, al fondo de la imagen, como si espíara.

Además de “poner el cuerpo”, los y las artistas idean mecanismos para que aparezcan los cuerpos de los otros, un cuerpo colectivo, generacional, negado, que parece colarse por las fisuras de los relatos de la denominada “Memoria”.

*Imágenes en la memoria* (2007) de Gerardo Dell’Oro (La Plata, 1966) pone en funcionamiento un mecanismo memorístico que, de algún modo, es compartido. No solo porque su padre –Alfonso- contara con exhaustivo registro de su vida y la de su hija desaparecida, sino porque su sobrina Mariana forma parte fundamental del relato sobre el pasado para conectar con el presente. Dell’Oro ilustra con fotos sacadas por su padre la vida familiar hasta la desaparición de su hermana Patricia y su cuñado Ambrosio y la articula alrededor de la fotografía ausente, la de la pareja desaparecida junto a su hija Mariana, con 25 días de vida al momento del secuestro. A partir de esa imagen faltante – que pudo haber quedado sin revelar en la cámara que también secuestraron los militares-, Dell’Oro construye un ensayo visual que se pudo completar recién en 2006 con el testimonio de Jorge Julio López. Su alegato fue esencial para conocer el destino de Patricia y Ambrosio, para saber que los mataron de un tiro después de torturarlos con saña porque no hablaban. Fue López quien transmitió a su familia el último deseo de Patricia: “¡No me maten! ¡Llévenme a la cárcel, pero no me maten! Quiero criar a mi hija”. Tal como confiesa el artista, el testimonio de López podría haber sido, aun tortuosa, una reparación, pero se hace imposible cuando un día antes de la condena a Etchecolatz, López desaparece por segunda vez. Las fotos de la serie hacen frente al vacío de la imagen que falta, al tiempo que testimonian de una comunidad de desaparición que exige permanentes montajes de restos.

La serie se compone de tres secuencias. En “Pasado”, las fotos familiares de Alfonso Dell’Oro retratan la vida de Patricia desde la niñez a la adolescencia y el casamiento a los 20 años siguiendo el típico ritual de clase media. Se suceden también el boletín de la escuela primaria, anotaciones, dibujos en cuadernos, cuentos, una carta de Ambrosio durante el servicio militar, entre otros objetos. Al final del conjunto, un texto advierte del secuestro de ambos antes de que pudieran registrar el amor que profesaban por su hija Mariana recién nacida.

La segunda parte, “Mariana”, sigue de cerca a su sobrina: cuando es niña, cuando tiene 21 años –edad de su madre al momento del secuestro-, con su abuela, con su novio, embarazada y madre. Algunas imágenes de Patricia interrumpen la secuencia buscando continuidades entre madre e hija. Frente a alguna pregunta escrita como “¿era más importante salvar al mundo que criar un hijo?”, Dell’Oro parece responder con las miradas de ambas dirigiéndose a distintos lados. Los lazos están elididos y representados por conexiones brutales, ostensibles, sensibles. La puesta en abismo, la foto de la foto, refuerza los parecidos sobre un fondo sombrío e intrigante.

La tercera parte es “Árboles” y se trata de un despliegue imaginal sobre los últimos días de Patricia, asesinada en el centro clandestino de detención conocido como Pozo de Arana al mes de su secuestro. El mismo día que se enteraron de que López aclararía las piezas faltantes, Dell’Oro salió a fotografiar los árboles de la zona del reconocimiento judicial. De lejos, sombríos, borrosos, movidos, fríos, sus raíces, sus copas raídas por el invierno, como la voz de su padre reclamando los restos de Patricia (“¿Dónde están los restos? Ellos se llevaron la vida y los cuerpos, pero los restos me pertenecen a mí, a mi esposa, a mis hijos, a mis nietos y también a mi bisnieta”, aparece en el texto que acompaña las imágenes), como aquello que no debe significar la victoria del perpetrador. En un libro imprescindible sobre fotografía y posdictadura, Natalia Fortuny recoge las intuiciones de Dell’Oro en relación con esta última serie: “la idea de incluirlas tiene que ver con los altibajos en la búsqueda de justicia, la esperanza y la derrota”. El testimonio continúa: “Algunas son oscuras y movidas, otras tienen formas de tumbas, de siluetas y hasta de un puño en alto” (cit. Fortuny, 2014: 85). En el ensayo Dell’Oro lo expresa claramente: “Cuando fotografié los árboles, lo hice intuitivamente. Era 1999 y las circunstancias de la desaparición de mi hermana y mi cuñado fueron tratadas en los Juicios por la Verdad de La Plata. Ese fue el marco emocional. No imaginaba que, siete años después, la declaración de mi padre ante los jueces le pondría palabras a esas sensaciones”.<sup>50</sup>

La serie se inscribe en otro registro que no es el de la ficción. Más bien intenta obstaculizar cualquier artificio para hacer aparecer una verdad frágil. Una idea guía el ensayo –el pasado que es Patricia vive en su hija Mariana y su nieta-, pero no deja de ser un misterio que resuena de modo diverso en su relación con los textos –pues la serie derriba el *dictum* por el cual las imágenes deben “bastarse a sí mismas”- y especialmente con lo enigmático de la serie sobre los árboles, la más fantasmal, la que remite a un imaginario de

---

<sup>50</sup> Extraído de la Revista del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponible: <http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=11>. Consultado: 28/01/2019.

misterio en el momento en que están resolviendo los interrogantes que torturaron a la familia durante décadas. Así queda abierta la pregunta: ¿qué hacer con la historia que ahora viene a llenar la falta? Así, la serie desafía lo sustitutivo, pues no hay manera de poner nada en el lugar en el que debería haber una foto de madre e hija.

### **Mostrar la ausencia**

Las prácticas poético-políticas de los hijos e hijas de desaparecidos hicieron explotar la figura de la desaparición volviendo imposible atribuirle rasgos definidos. Una suerte de *Pathosformel* de la ausencia sobrevuela sus producciones artísticas tomando la forma de fotos intervenidas, proyecciones sobre el cuerpo, montajes más o menos irónicos. En todos los casos, se intenta desafiar la imposibilidad de mostrar la ausencia a partir del juego paradójico de hacer aparecer al desaparecido.

En *Fotos tuyas* (2006) de Inés Ulanovsky (Buenos Aires, 1977), se entrelazan breves relatos sobre nueve desaparecidos y sus familiares. A cada caso corresponde una serie de fotografías, cartas manuscritas y un texto informativo junto con un testimonio realizado por Carlos Ulanovsky, padre de la autora. La serie funcionó en tres dispositivos distintos: fue un libro publicado en 2006, un video y también circuló como exposición en Buenos Aires, México D.F. y La Habana. Nuevamente, el recurso de la puesta en abismo ofrece la posibilidad de reflexionar sobre el lazo que une al pasado con el presente en escenarios de intimidad -livings, cuartos, patios, sillones-, espacios domésticos que se tornan públicos al compartir la propiedad de la fotografía guardada. La yuxtaposición de fotos viejas y rostros actuales permite incorporar al desaparecido para desafiar el *dictum* siniestro “el desaparecido no está, no tiene entidad”<sup>51</sup>. La existencia se “prueba” de diversas maneras: en las imágenes fotográficas, en las memorias manuscritas, en la mirada heredada, en los objetos cotidianos que los recuerdan.

Las fotos no siempre son prueba de existencia; más bien protagonizan pequeños altares montados por los familiares que no olvidan. Los hijos, los padres, los hermanos se

---

<sup>51</sup> En 1979, luego de una misión de la Comisión Interamericana de DDHH, Videla ofreció una conferencia de prensa en la que, consultado por las víctimas de la dictadura, respondió con una larga explicación que incluyó al Papa, el amor al prójimo y la subversión terrorista. El final de la alocución incluye la frase conocida: “Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido”

entremezclan para ocupar el lugar de la ausencia y que la desaparición no se concrete del todo. Las notas manuscritas hablan de recuerdos, olvidos, de estar vivos, de extrañarse: “Los busco constantemente”, “la ausencia lo abarca todo”, “habita el mar desde entonces”, “están conmigo en cada momento de dolor y alegría”, “a veces puedo sentirlo a través de sus fotos”. Los desaparecidos son mencionados con datos probatorios como la fecha del secuestro o el asesinato, la edad, el tiempo que llevaba de embarazo. Las series recogen sus nombres completos, a veces la procedencia de su militancia, pero las historias que más se tejen son las de los familiares que forman una comunidad de recuerdo en la serie. Los vínculos de parentesco están resaltados, enfatizados, como si quisiera dejarse en claro de quién son esas “fotos tuyas”.

El tiempo de las series que componen el dispositivo de Ulanovsky es el presente, que es de ausencia y tránsito, que remite al pasado y al futuro, pero se instala en la recordación, como acto afectivo y político. Ciertos patrones se confirman en todos los casos: las fotos de los hitos familiares, las fotos del documento, los retratos de los setenta. Lo ficcional y lo testimonial de la fotografía se mezclan hasta volverse indistinguibles como las temporalidades que articulan en el dispositivo: la de las fotos que las Madres usaban en las marchas, el revisar las fotos más de veinte años después, la temporalidad de la escritura de los textos escritos, la de la captura del testimonio.

La búsqueda se sabe perdida y, sin embargo, no se abandona, como en el primero de los relatos. Mario Alberto Guershanik fue asesinado el 10 de abril de 1975 frente a su esposa y su hijo de 11 meses. Alicia, su hermana, escribe (y en el video también lee) la carta-testimonio: “Los busco constantemente”. Un cajón de fotografías, un retrato nítido que se distingue en el montón, las sillas vacías que esperan, la mesa llena de imágenes como en la mítica imagen de André Malraux. Las fotos viejas, los reflejos en los vidrios y, con ellos, la imagen del presente incompleta, herida. Este tipo de mecanismos se repite incansablemente en la serie. “La ausencia lo abarca todo”, “habita el mar desde entonces”, “Te buscamos y no te encontramos. Acá estamos”, “están conmigo en cada momento de dolor y alegría”, se lee de historia en historia, mientras las fotos le dan forma a la ausencia y al deseo de no dejar de estar atados al pasado.

Los familiares no aparecen solos, sino rodeados de recuerdos; invadidos por las fotos viejas que recuerdan o que desvelan la perplejidad de encontrarse con quien no se ha conocido. Las cartas de puño y letra se mezclan con las sonrisas del presente y el pasado, pero también aquellas caras alegres enfrentan la desazón de las que ahora siguen buscando. Se repite el gesto: el hallazgo de la foto vieja que centraliza un nuevo dispositivo en

presente. Algo de esto queda resumido en la frase que aparece al final de la versión en video de *Fotos tuyas*: “Existe una profunda y extraña relación entre las fotos y los seres vivos y a lo que más le teme un ser vivo es sin duda a su última fotografía. Si alguien supiera que esta es su última imagen probablemente transformaría su expresión”. Armando Silva.

Esta última frase encierra el secreto de la fotografía: la captura del instante y la remisión a los muertos, la eternización de una sonrisa que seguirá sonriendo, pero que debe encontrarse con la desaparición y la muerte. Esa es la paradoja que toda imagen encierra: la captura dialéctica que encierra pasado y presente en un instante. Uno que encierra la mirada de lo que con Benjamin podría llamarse “los vencidos”, en honor a quienes había que construir racionalidades temporales menos ligadas a la lógica del progreso que a la disrupción.

Los dispositivos de estos artistas intentan, de algún modo, salvar del pasado, arrancando las imágenes de sus seres queridos, para que no pertenezcan definitivamente al relato oculto, secreto, inconfesado, de los vencedores. Esta es de alguna forma la estrategia de Andrés Habegger en su film *El (im)posible olvido* (2016) en el cual, a partir de unas pocas imágenes, intenta dar forma a un archivo de infancia a partir de los destellos que emergen –borrándose cada vez– de su padre desaparecido.

Así comienza el film: Habegger recorre el aeropuerto de México D.F. persiguiendo el espacio-tiempo que arroja una vieja fotografía. Así es como reconoce algunas figuras, algunas formas arquitectónicas. Pero otras han cambiado y se extravían en la rareza del que antes era un lugar conocido. Esa foto traza un origen; se repite, se examina, se convierte en movimiento con estética de filmación casera en súper 8 volviendo indecible el ayer del ahora. Así comienza un proceso de reconstrucción que, como el historiador trapero de Benjamin, recoge los fragmentos marginales de los grandes relatos.

“Filmar lo que no existe”, propone Paul Virilio en *Estética de la desaparición* (1988) para dar cuenta de la virtualidad contemporánea. Sin embargo, los retazos de pasado efectivamente existen y tienen en el film de Habegger dos formas definidas: fotografías sacadas en México durante el exilio en la infancia y un cuaderno en el que un registro minucioso a los nueve años le certifica “haber estado ahí” aunque “no teng[a] recuerdo de haberlo escrito”. Las imágenes están orientadas por el intento de relocalizar los elementos de un archivo que en efecto ya posee: el cuaderno lo confronta con su propia ajenez de niño. Sin embargo, el cineasta no descansa en la tentación del lamento melancólico, sino

que reconduce este impulso a una poiesis fílmica de archivo que se inscribe en el terreno de la alegoría, pues es un relato sobre los muertos y sus restos.

Las imágenes del pasado constituyen experiencia presente que no solo no devuelve al padre desaparecido, ni sirve como marca para certificar una presencia, sino que configura una práctica que bordea el vacío al tiempo que intenta atravesarlo. La disparidad temporal construye el espacio de la búsqueda y en esa no-coincidencia es que Habegger se permite experimentar afectivamente el pasado. Pone en funcionamiento una tecnología de memoria con dos operaciones principales: visitar las fotografías del exilio (“yo tenía nueve años y nunca más lo volví a ver”, sostiene) y releer el cuaderno escrito en el período mexicano, exponiendo un doble proceso de an archivación de montaje y desmontaje de pruebas documentales, recuerdos difusos, propios y ajenos.

El espectador de Habegger asiste al archivo compartiendo su estupor frente a un pasado que se le aleja cada vez. Por más que revise las fotos y vuelva una y otra vez sobre el material audiovisual en el que se ve a su padre, sabe que no podrá completar siquiera una imagen difusa que escape a la marcha que entona en grupo durante el desfile de la Juventud Peronista (JP). La vincha y la vestimenta de fajina, esa “única imagen en movimiento” tal como dice, poco se concilia con la figura doméstica que aparece en las fotos de México. Ese extrañamiento lo atrapa cuando se introduce en la lectura del diario de su infancia. El pasado aparece como un terreno misterioso y la estructura de una colección espectral, que incluye una dura conversación con su madre encabezada por un reproche: “¿por qué tenían hijos?”.

En *El (im)posible olvido*, el cine es la localización y Habegger el hermeneuta de la oscuridad: “¿cómo filmar lo que no está, que no tiene forma, lo que falta?”, se pregunta. No articula verbalmente una respuesta, sino que lo hace montando los fragmentos: la entrevista con su madre, la cita en “Memorias reveladas”<sup>52</sup> en Río de Janeiro, la infancia que siempre huye aunque “las fotos están ahí diciendo que ese momento existió”.

Una redefinición del archivo exige al menos apuntar a la performance como medio. Habegger en efecto construye una aparición desdoblada al prestarse tanto al juego de la presencia –poniendo su cuerpo, su lectura, los rostros de sus hijos como una nueva habitación de la memoria o prestando su voz a reflexiones como “no termino de entender cómo se filma la ausencia” –como al de la ausencia. Este planteo reposiciona la composición, que deja de ser una enfermedad para ser un “furor de archivo”.

---

<sup>52</sup> Archivo Nacional Memórias Reveladas, dependiente del Ministério da Justiça e Segurança pública, localizado en Río de Janeiro.

A las imágenes en movimiento del desfile de la JP le siguen otros recuerdos certificados por el cuaderno: “una casa cada ocho meses”, “seguramente me inventaba una realidad: ‘papá bancario, mamá docente, vacaciones en la playa, tíos con pileta, primos con moto’”. El cartel de “Perón te amo” y la admiración paterna por Camilo Torres le permiten al director armar su lugar de enunciación: él forma parte de este archivo de desmemoria. Nuevamente, la aventura de seguir la huella para encontrar un tiempo en el espacio de una foto. Así va en busca de Penitentes donde un gendarme que le impide pasar, sin saberlo, define la relación con la foto: “eso quedó en el recuerdo”, le dice. Sin embargo, al continuar su desplazamiento sigue comprobando el parecido de los fondos montañosos de las fotos con sus propias instantáneas actuales de viaje, dando forma al pasado.

No hay apología del olvido en el film, pero sí un desmontaje del documental político o el arte de memoria. *El (im)posible olvido* piensa la relación entre saber y tomar posición a través de las imágenes que va actualizando. “Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa” (2008a: 11), propone Didi-Huberman. Habegger tiene una primera posición en las fotos y una segunda cuando se balancea entre el pasado olvidado y el presente de recordación. Lo que intenta es, finalmente, situarse en el tiempo, seguir un deseo, autorizarse en una temporalidad sin cronología. Allí construye y atraviesa los anacronismos que son el tiempo de la memoria.

Habegger sabe que la organización espacial y temporal que produce el montaje es un tipo de acceso al pasado que se performa. El pasado no está allí para ser ordenado, sino que adquiere organización en la aparición. Esto es lo que el cineasta pone en funcionamiento cuando, al filmar lugares y reactivar tiempos, crea “un montaje de historicidad inmanente, cuyos elementos, sacados de lo real, inducen por su puesta formal un efecto de conocimiento nuevo que no se halla ni en la intemporal ficción, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la realidad” (Didi-Huberman, 2008a: 73). En este sentido, se comprende bien el modo en que tomar posición es –para Didi-Huberman leyendo entre otros a Brecht– un acercarse y alejarse manteniéndose en permanente movimiento. Este se pone de manifiesto en Habegger que, con el objetivo de filmar lo que no existe, construye un archivo de memoria en un presente dislocado.

El archivo Habegger se vincula con la cuestión tradicional de la *aisthesis*, es decir, de la sensación, como si intentara responder con ella a cómo dar cuenta de un mundo en crisis. El contexto es el de una posdictadura melancólica siempre a un paso del peligro.

Algo similar ocurre con *La guardería* (2016) de Virginia Croatto, en la que un conjunto de adultos se asoma al universo infantil para dar testimonio y proponer la apertura al pasado desde el afecto: las risas, las angustias, los enojos y la nostalgia que les provoca recordar el refugio en La Habana que la organización Montoneros dispuso para los hijos de los compañeros que volvieron para actuar en la denominada “contraofensiva”, desde 1979 hasta entrado 1983.<sup>53</sup>

El carácter de contra-monumento de estos archivos no se vincula solamente al revés dado a la cronología –en todos los testimonios aparece la reflexión sobre los recuerdos difusos, fragmentarios o aquellos que no se pueden distinguir de recuerdos ajenos-, sino que el documental como dispositivo permite también confrontar con la localización convencional de archivos. En *La guardería*, cuando no hay recuerdo de los testigos aparece el álbum familiar de la directora; cuando no hay imagen visual aparece el audio de aquellas viejas grabaciones que los padres enviaban a sus hijos e hijas para reconfortarlos; cuando no hay ninguna de las dos cosas, aparecen dibujos infantiles para remitir a un archivo que se arma de juegos y fantasías, individuales y colectivas.

El gesto archivístico de Croatto vuelve evidente el carácter ineludiblemente fragmentario del archivo. El montaje final acusa esa incompletitud por la imposibilidad de aprehender ese pasado infantil en su totalidad. En *La guardería*, la imposibilidad de cerrar el pasado implica acoger el carácter proyectivo de la “familia” que se forjó durante la contraofensiva. Las fotos familiares se suceden sin que el espectador pueda identificar los lazos familiares con claridad. En ellas yace la paradoja de la identidad y de ellas emerge una felicidad que tensiona el presente de los adultos, como un certificado de presencia en un pasado que apenas recuerdan. El relato de hijos e hijas encuentra importantes contradicciones entre quienes hacen hincapié en la felicidad de la época vivida y quienes lo hacen sobre la tristeza de la separación y el desmembramiento de la familia. Croatto va articulando estos dos tipos de “documentos” escapando airoso a la melancolía que atrapa en el pasado y le permite ir y volver responsablemente para adelante y para atrás. La felicidad de los recuerdos infantiles –plagados de juegos, risas, vida comunitaria y solidaridad- no encuentra parangón en los rostros “acediados” de los jóvenes adultos que

---

<sup>53</sup> Es ineludible mencionar *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló y Susana Foxley, en la que se pone en funcionamiento una narrativa del fracaso similar sobre los hijos de los militantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) que también se quedaron en un edificio en La Habana desde fines de los setenta hasta entrados los ochenta durante la Operación Retorno en plena dictadura pinochetista (extendida entre 1973-1990).

Croatto filma. Acedia entendida aquí como “pereza del corazón, melancolía” de acuerdo a su raíz latina. Para Walter Benjamin – tal como lo tematiza en *El origen del drama barroco alemán* - se trata del sentimiento melancólico de aquel que asegura la fatalidad, pero sostiene algún tipo de rol activo en relación con ella: la derrota de las generaciones del pasado implica un desempoderamiento difícil de combatir en la generación presente. Sin embargo, hay en el film recuerdos lindos y reproches, convicción para hablar y constituirse colectivamente.

Croatto arma su archivo a partir de testimonios que no logran determinar con claridad el tiempo vivido en la guardería en Cuba a partir de conexiones lábiles entre palabras y gestos. Los recuerdos fragmentados se convierten en imágenes para ser experimentadas afectivamente. Croatto transforma los recuerdos en instantes de una temporalidad que desafía la linealidad de cualquier relato sobre ese pasado para concentrarse en la potencia de afectación que los activa. Los testimonios impiden deliberadamente el dato cronológico y las precisiones de la historia convencional para fundirse en una memoria compartida. La directora no propone una investigación sobre los casos, sino un tejido de afectos que se pierden en encuentros con el pasado propio y ajeno. No construye una biblioteca catalogada, sino un espacio que se habita haciendo de la fragmentación la clave de algún tipo de comprensión.

La lectura de esas fotos o la escucha de esos testimonios implican la revisión de su propia vida infantil y un replanteo del modo afectivo de vincularse con la propia infancia. El testimonio de la directora no se ofrece de modo explícito, sino que aparece de alguna manera sobre el final del film, en el encuentro de todos los “niños” de la guardería. Su historia queda impresa con trazos gruesos, con miradas y una suerte de condición de “anfitriona”. Su lugar de enunciación se configura en ese borramiento, que habla menos de los vínculos con el pasado que de su manera de instalarse en el presente.

El archivo de Croatto no está guiado por la ley de la procedencia, sino por la ubicuidad de la discontinuidad y la fragmentación. Se yuxtaponen la supervivencia de algunos de los padres y madres con recuerdos de Cuba y de la dolorosa vuelta a Buenos Aires donde no se podía hablar y había que decir que se venía de México o había que recuperar un acento al hablar que tal vez nunca se había tenido. Croatto entrama motivos iconográficos, *Pathosformeln* del recuerdo, que van de las fotos familiares típicas hasta las postales de juegos infantiles, pasando por las imágenes turísticas más tradicionales. Se entrelazan figuraciones del afecto que se arman con recortes de diarios, fotos de los setenta,

imágenes de Perón, casetes escuchados, cartas leídas, postales cubanas o instantáneas de Buenos Aires.

### **Arqueologías desafiantes**

En cualquiera de estos archivos, no hay pasado que no emerja a través del presente y no hay presente que no esté habilitado por alguna remisión al pasado. Los niños de Cuba, el niño de México o los hijos de Tucumán habitan el espacio entre la distancia que separa del desaparecido y la posibilidad de tocarlo. Una sacudida que sigue hablando de la discontinuidad de la revolución y la fijación del afecto en una imagen-instante.

Que los archivos son construcciones sociales es una afirmación que nadie pondría en duda en nuestra era post-foucaultiana y post-derrideana. Así se llega fácilmente a que el origen del archivo yace en que la información necesita circulación social y reglas para adquirir sentido. Derrida vio al archivo como un síntoma de la compulsión a la repetición conectada al deseo de muerte. Esto implica una paradoja: el deseo de muerte conduce a destruir, es decir, es necesariamente “anarchivístico”, mientras la compulsión a la repetición conduce a conservar. Este mal de archivo implica que una mezcla de preservación y destrucción guía el modo que se desea conservar y descartar recuerdos. Es en este sentido que Derrida asegura que el archivo “trabaja siempre y *a priori* contra él mismo” (1997: 20). En esta tensión se inscriben las obras que se mencionaron en este capítulo, que pugnan por poner imagen donde falta la memoria confiando en la potencia hermenéutica de un lazo con el pasado colectivo y generacional.

En plena batalla contra el olvido es que los y las artistas construyen archivos distintos –aun con documentos y testimonios de similares características- estableciendo en ellos un lugar de enunciación cuya verdadera lucha es entre la aparición y el ocultamiento. Mientras Croatto decide hablar por las voces de sus antiguos compañeros, Habegger desnuda sus mecanismos para conjurar sus propios fantasmas. Estos dos modos de construir no se vinculan –o no solamente- a las diferencias entre los casos particulares, sino a que las películas retratan inexorablemente momentos de la vida en que los artistas imaginan la vida infantil y luchan con imágenes difusas. Croatto volvió a Argentina a los siete años y recuerda su regreso; Habegger no tiene memoria de casi nada de México. A veces se habla de la valentía de los padres; en otras oportunidades, aparece el reproche

frente al abandono. Otras veces coinciden: los recuerdos de la infancia tienen momentos de felicidad aunque oscurecidos y secretos, y el regreso del exilio tiene grandes vacíos

*La guardería* se abre y se cierra con la referencia a “La autopista del sur” de Julio Cortázar. Allí, el narrador omnisciente del cuento refiere a una red de relaciones que se establece durante muchas semanas entre los autos que quedan en un enorme embotellamiento. Cuando este se destraba todos se apuran a volver a la normalidad. Una normalidad como la que estos hijos e hijas adultos continúan construyendo. Los archivos de Croatto, Pantoja, Ulanovsky, Habegger funcionan como atlas montados sobre el espacio de a imagen que construye la temporalidad del recuerdo. El elemento no-icónico que separa las imágenes es aquí la memoria, un vacío/lleño que el espectador pone en funcionamiento.

Si el objetivo de Warburg era hacer visible el movimiento contenido en la potencia de las imágenes, el fin perseguido estos artistas se parece más a volver evidente el oscurecimiento que implica la inaccesibilidad del pasado. Cuando los arcontes son los propios “niños”, el desvelamiento no es solo una operación de conocimiento, sino una afirmación política identitaria donde se entrelazan como en *La guardería* la “tía Porota” – un personaje travestido que hacían aparecer los “padres sociales” en los días tristes-, un cangrejo gigante y el olor a la guayaba y el frijol, las burlas en el colegio con las mentiras a los vecinos, la marcha peronista con el himno nacional.

Estos dispositivos ponen en forma una idea compleja de posmemoria, pues no son los recuerdos ajenos –de sus padres- los que los constituyen como adultos, haciendo que se fundan con sus propias experiencias, sino que son sus propias memorias –incompletas, diluidas por el tiempo- las que heredan como si lo vivido fuera verdaderamente no solo de otro lugar y otro tiempo, sino también de otro cuerpo y otra vida. Con estos gestos de dislocación de la linealidad, con el cuestionamiento permanente a la cronología, con estas arqueologías desafiantes perturban la historia del arte posdictadura produciendo imagen entre la desaparición y el artificio.

## CAPÍTULO 4

### Afectos de archivos.

#### Duelo y restos melancólicos

La respuesta llegó cuando pude al fin escuchar esos viejos gritos en las bocas que inundaban las calles: “se van, se van, y nunca volverán”, cantaban una vez más. Pero mi madre ya no estaba allí para oírlas. Y yo ya sabía, hace mucho tiempo porque no había vuelto a saber de ella.<sup>54</sup>

*restos de restos* –así, con minúscula- es un compendio de los textos que Nicolás Prividera: “este libro se compone literalmente de restos: restos de un texto inconcluso (un diario que no quiso ser), restos de una novela de formación (o la deformación de una novela), restos de una vocación imposible (todo escritor quiere ser poeta)” (Prividera, 2012: 105). Sobre esta estética de lo incompleto se funda su necesidad de cobijar las huellas con las que configura el pasado. La estética objetivista de los años noventa se mezcla en *restos de restos* con un tono de derrota que emerge en significantes como “deshechos” y “guillotina”, y el *Stimmung* que surge de sus palabras parece reclamar una crítica política y una ruptura estética que cobijen a la nueva generación.

Esta demanda hace aparecer la pregunta por la ontología o materialidad de los restos, cuáles son las emociones que suscitan y cómo se archivan. Si el resto es lo que “queda” cuando ya no hay nada, es interesante atender al término derridiano “*restance*”, cuyo valor de voz media –ni activa ni pasiva- reenvía la noción de “resto” a una familia de palabras junto con *rester* –el verbo “permanecer” en francés.

En *Derrida, un pensador del resto* (2007), Mónica Cragolini se pregunta por el concepto de “resto” en el pensamiento del filósofo argelino. Lo distingue de “lo que queda” de una totalidad y hace hincapié en que en la filosofía que va de Friedrich Nietzsche a Jacques Derrida aparece una dimensión de “resto” como aquello que impide la totalización, el cierre dialéctico en la síntesis. El resto no es, entonces, lo “que queda” de algo que se desarma o desmonta, sino aquello que impide que la totalidad se cierre. Visto desde esta perspectiva, la restancia alude a una “resistencia”: un objeto que se “resiste” a la desaparición, un texto que no se deja traducir del todo. El resto es un exceso indecible.

---

<sup>54</sup> El epígrafe corresponde a un fragmento de “Prólogos” de *restos de restos* de Nicolás Prividera. Ver: Prividera, 2012: 9-10.

En una conferencia del 2006, Mónica Cragolini señala que, siguiendo esta dirección, la palabra “*reste*” (resto) es cercana al “*Rest*” alemán, que es residuo, más que a la permanencia que hay en “*rester*”. El resto no es algo, sino que tiene una restancia en el sentido de que no denota una “significación estabilizada”, sino que es “no-presente”: “permanencia, substancia y presente son términos solidarios entre sí” (Cragolini, 2006).

Las obras de los artistas posdictadura ejercitan esta restancia no reductible al significado de sus obras y tampoco ajena a él. El “resto” es lo que impide la totalización, lo que interrumpe el cierre dialéctico; es lo que queda incompleto, que solicita y perturba. “El resto no es, entonces, lo ‘que queda’ de una totalidad una vez desmontada, sino aquello que impide que la totalidad se cierre”, dice Cragolini. Por eso, la restancia indica también una ‘resistencia’”, pues es posible decir que la obra se “resiste” a la traducción, que la habita un exceso indecible, asignificativo. La restancia es huella, pero no solo como permanencia, sino como lo que abre posibilidad de significación.

Mucho antes de *Mal de archivo*, Derrida escribía en 1978 *Espolones: los estilos de Nietzsche* y allí pensaba el funcionamiento del fragmento nietzscheano como aquello que hace patente la restancia que impide “la consideración hermenéutica en términos de horizontes seguros de sí mismos” (Cragolini, 2006). Es así que el resto aparece como lo que sostiene la no-clausura de la significación, abriéndose al tiempo del quizás, en el que se instalan la política y el por-venir, como en ese “quizás” futuro que Derrida menciona en su libro sobre el archivo y el inconsciente freudiano. El resto, entonces, es lo inapresable, en algún punto inasequible si se lo quiere clausurar, es lo que significará en el futuro, lo que vuelve patente una resistencia. En el contexto posdictadura, remite inexorablemente a aquello que está y que resiste a la desaparición. Los restos habrán de ser pensados, entonces, como lo no-saldado, como inquietud, como aquello liminal que no se define, como fantasma. Habitan el duelo posible y el imposible y exigen imaginar formas donde depositar afectos. Repensar estas nociones podría abrir nuevas dimensiones en la narrativa que subyace a un archivo posible del arte argentino posdictadura.

## **De resistencias y apariciones**

En su serie fotográfica *Apareciendo* (2014/2015), Gabriel Orge (Córdoba, 1967) realiza una serie de intervenciones fotográficas sobre lo que denomina la “intemperie” para crear la ilusión de una aparición, aunque momentánea y espectral. Es el caso de la

“aparición” en el río Ctalamochita (antes Río III, provincia de Córdoba) de la imagen que Helen Zout toma de Jorge Julio López<sup>55</sup>, que se proyecta sobre unos arbustos. Con los ojos cerrados y el ceño fruncido como resistiéndose a hundirse en el agua para siempre, el rostro de López refuerza el gesto artístico del aparecer, entre el desvanecimiento y el destello. Irónicamente, López aparece mientras desaparece de la memoria y el presente, resistiendo en el reflejo con enojo y resignación.

Esta fotografía y la relación entre aparecer/desaparecer que propone podría funcionar como antesala de una reflexión sobre la centralidad de la imagen y la imaginación en la vida contemporánea. En efecto, imagen, imaginación y memoria conforman un tríptico inescindible que vincula las políticas de la memoria con las políticas de la imagen, como si todo lo que se ha aprendido sobre las primeras deba también resistir el análisis en las segundas. Gran parte del pensamiento contemporáneo que se desprende de este tejido parece vincularse con la búsqueda de lo que el cineasta suizo Jean-Luc Godard llamó “la imagen justa”, es decir, aquella que aúna lo visualmente responsable con lo ideológicamente correcto. Pensando en la posdictadura argentina, habrá de tratarse de una imagen que dé cuenta de la falta de cuerpos, de la imposibilidad del duelo y la ausencia de sepultura. *Justa* será la imagen que vuelva forma la abyección de este trío.

“Violencia, duelo y política” es el nombre de un capítulo de *Vida precaria* de Judith Butler (2006). Estas tres palabras pueden resumir el conjunto que convoca la dictadura: qué hacer con los restos de la violencia, cómo elaborar el duelo, cómo configurar nuevos escenarios políticos cuando el duelo es imposible y cómo archivar las huellas y los afectos. En ese libro, Butler está preocupada por repensar la relación entre vulnerabilidad y vida para reelaborar la noción de comunidad en un contexto donde pesa una pregunta elemental: ¿qué vidas “cuentan” como vidas?, y ¿qué es “*lo que hace que una vida valga la pena*” (Butler, 2006: 46)<sup>56</sup>. A estos podríamos sumar otros interrogantes: ¿Cuándo se elabora un duelo? ¿Cuándo se termina de hacer el duelo por otro? Son estos los ejes de la reflexión butleriana y que exigen comprender cómo el arte posdictadura puede inscribirse en una narrativa que intenta responderlas.

Butler consigna que, para Freud, elaborar un duelo significa ser capaz de sustituir un objeto por otro y se vincula a la introyección, históricamente vinculada a la melancolía.

---

<sup>55</sup> Jorge Julio López (General Villegas, Buenos Aires, Argentina, 1929 – Desaparecido el 18 de septiembre de 2006) fue un albañil argentino, víctima de la represión de la dictadura. Ya en democracia, sus declaraciones ayudaron a condenar a Miguel Etchecolatz a prisión perpetua y poco después fue desaparecido por segunda vez el 18 de septiembre del año 2006.

<sup>56</sup> Cursiva del original.

Sin suscribir directamente al duelo imposible derridiano<sup>57</sup>, la autora parte de que el duelo no es la sustitución de un objeto (algo que viene a ocupar el lugar vacío), sino que implica transformación: “tal vez un duelo se elabora cuando se acepta que vamos a cambiar a causa de la pérdida sufrida, probablemente para siempre” (Butler, 2006: 47). Implica enfrentar un enigma, la experiencia de no saber qué se logrará con el intento de duelo. De esta incertidumbre habla gran parte del arte posdictadura. Comprender que hay una pérdida, no saber qué hacer con ello, bordearla con imágenes sin que ninguna ocupe su lugar. De alguna manera, la generación de artistas posdictadura parece responder al interrogante que plantea Butler para pensar esta ecuación -“¿qué soy sin ti?”, dice la filósofa-, en términos de lo que queda cuando lo demás ha desaparecido. No se trata de un duelo privado y solitario, sino de una politización del duelo posdictadura asumiéndolo como comunidad.

El duelo nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros en formas que no podemos siempre contar o explicar –formas que a menudo interrumpen el propio relato autoconsciente que tratamos de brindar, formas que desafían la versión de uno mismo como sujeto autónomo capaz de controlarlo todo. (Butler, 2006: 49)

El duelo posdictadura inaugura un “yo” colectivo que cobra forma en el arte desde la recuperación democrática. Los artistas intentan articular figuraciones posibles para no caer en el silencio o el discurso de lo irrepresentable y forjar una comunidad que se instale políticamente en sus imágenes. Una comunidad que construirá formas del duelo alrededor del vacío del cuerpo del que emerge toda potencia.

“El cuerpo es praxis”, sostiene Butler. Es hacer, es piel y carne que acciona y expone a la mirada. Más allá del dolor de la intimidad de las familias sin duelo, los cuerpos que faltan de la dictadura son cuerpos cuya dimensión es invariablemente pública. Cuerpos

---

<sup>57</sup> Desde 1980, Jacques Derrida dedicó una serie de obras-epitafio a sus amigos, al momento de su muerte. A lo largo de esos textos, una expresión cobra verdadero sentido, la de un “duelo imposible”. Para Derrida, consiste en reconocer que el amigo muerto está “ahora” en él y que es imposible depositarlo tranquilamente en el recuerdo. El dolor de este duelo es imposible de “elaborar” y el amigo muerto se mantiene en realidad vivo. Para Derrida, los amigos muertos son muertos que no terminan de morir, que asedian, que son como fantasmas que quedan atrapados entre la vida y la muerte. El primero de sus “epitafios” está dedicado a Roland Barthes –*Las muertes de Roland Barthes* de 1981- y en él intentó pensar la muerte del amigo –en su muerte y con motivo de su muerte- a partir de sus obras y en términos de un duelo imposible; de un duelo que consistía en reconocer que el muerto estaba “ahora” (después de la muerte como acontecimiento) en él, y en el que se interrogaba por la relación -en apariencia paradójica- entre el carácter singular de la muerte y su repetición inevitable. Derrida busca la operatoria menos infiel para *hablar al* amigo muerto y para producir el discurso *con motivo* de su muerte pero también *en* esa muerte misma. Así es como piensa al otro como presente en él en términos de un asedio, de una presencia espectral, inasimilable, in-expulsable e in-fagocitable, imposible de descontaminar.

que tienen que ser imaginados tanto como reclamados, que llevan huellas que no se ven, en restos que no están. En este sentido, Butler asegura que se manda convencionalmente a “desterrar la melancolía” en pos de procesar el duelo cuando en realidad habría que asumir que el ser melancólico es el encargado de sostener activa una pérdida para exigir reflexión y pensamiento. Esta es la idea de melancolía que intentaremos sostener hacia el final del capítulo: una melancolía que melancolice (como verbo), que se sostenga en la *acción* de mirar al pasado. Por la falta de archivos, pruebas, cuerpos y documentos, identidades y crímenes, la posdictadura argentina no ha podido llevar a cabo el duelo social. Si algo parecen hacer los artistas es, precisamente, abrazar afectos que exigen seguir experimentando el pasado de algún modo para devolver politicidad a los muertos.

Elaborar el duelo y transformar el dolor en un recurso político no significa resignarse a la inacción; más bien debe entenderse como un lento proceso a lo largo del cual desarrollamos una identificación con el sufrimiento mismo. La desorientación del duelo –“¿En qué me he convertido?” o, incluso, “¿qué es lo que me queda?”, “¿qué había en el Otro que he perdido?”- deja al “yo” en posición de desconocimiento. (Butler, 2006: 57)

“¿Qué es lo que me queda?” se preguntan muchos artistas. Una melancolía por fuera de la preocupación narcisista implica la salida del “yo” a un “nosotros” que involucra a toda una generación. Estrictamente, se corresponde mejor con lo que Marianne Hirsch denominó “posmemoria” (*postmemory*) (Hirsch, 1997). Como recuerda Andrea Giunta, el término describe “la relación de las generaciones posteriores con aquellas directamente involucradas en la represión” y agrega: “se refiere a la forma en la que experimentan el trauma personal y colectivo a través de historias, imágenes y comportamientos entre los que, en muchos casos, crecieron” (Giunta, 2014: 6-7). En definitiva, se trata de asumir que la imaginación política posdictadura implica un tiempo de duelo público, una corporalidad política que asume que el “cuerpo comunitario” se constituye tanto por “aquellos que recuerdo con dolor” como por “aquellos cuyas muertes reprimo, muertes anónimas y sin rostro que forman el fondo melancólico de mi mundo social” (Butler: 2006: 74) en un tiempo donde “pasado, presente y futuro se confunden y anulan en la memoria intemporal de un presente desprovisto de horizonte, de mundo, de representación” (Valderrama, 2018: 18). La “aparición” de la desaparición tomó múltiples formas; un archivo de restos habrá de contemplar al menos algunas de ellas.

En diciembre de 2004, se produjo un “siluetazo” en las rejas de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) a pocos meses de la firma del convenio que la convertía en Espacio para la Memoria (todavía la Marina no había desalojado el predio). Los organismos de DDHH realizaron esta primera intervención en el espacio: “queremos que estén (las siluetas) en las rejas de la ESMA hasta que el predio sea desalojado”<sup>58</sup>, dijeron. Siluetas de hombres, mujeres, cuerpos gestantes y bebés fueron realizadas en cartón, pero duraron solo un día<sup>59</sup>. Atacantes nocturnos dejaron solamente en pie la única silueta realizada en chapa poniendo en evidencia las sensibilidades que despertaba el reclamo – por más simbólico que fuera- de la aparición de la desaparición. Esta intervención tuvo en algún sentido cierto carácter de “escrache” –dado que la Marina no terminaba de irse- y repuso la certeza de que siluetas y escraches eran dos estrategias fundamentales de visibilización de los reclamos de los organismos de DDHH. Además, recuerda episodios iconoclastas de la historia en los que, proviniendo de tradiciones más o menos ligadas íntimamente a lo religioso, en los que se pone en evidencia el miedo de la vuelta a la vida de las imágenes. Si la tradición temía a la construcción de ídolos que pudieran adorarse paganamente, parte de la sociedad argentina no estaba preparada para la remisión a la vida desaparecida. Incluso podría pensarse cierta idea común detrás de la tradición iconoclasta, pues los actos iconoclastas y de cesura es el resultado de una etiología común: “el acto para eliminar lo viviente en una imagen o su profanación corporal, de modo que su estatus material descalifique su estatus sagrado o superior (ya sea estética o políticamente” (Freedberg, 2017: 51). Esta idea de David Freedberg exige pensar en los terrores que se fundaban sobre esos cuerpos de cartón si remitimos la idea de sagrado a una consideración como la que Giorgio Agamben actualiza para pensar la política contemporánea: sagrado será también aquello que pueda ser “entregado a los dioses” sin que implique reproche jurídico de ningún tipo. Es decir, esos cuerpos que habían sido –profanamente- “entregados” era mejor que siguieran así, sin aparecer.

En abril de 2005, se realizó un segundo siluetazo, pero con materiales resistentes. Aunque en su primera versión fue pensado como una intervención no exclusivamente artística, este siluetazo fue llevado a cabo por los gestores del original al que referiremos

---

<sup>58</sup> Diario Página 12. 4-04-2005. “Las siluetas de la memoria”. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-49295-2005-04-04.html>. Última vez consultado 13/02/2019

<sup>59</sup> Poseían en su interior inscripciones como “No hay mayor amor que dar vida. Ni mayor rebeldía destruirla no podrán”, “En este lugar de tortura y muerte estuve. No perderán la memoria”, “ahora soy joven. Ayúdenme a ser libre”, “Búsquenme aún no sé quién soy”, “justicia y castigo para quienes le arrancaron el cordón umbilical”, “crecí sin saber mi verdadera identidad”, “no matarás”, entre otras.

enseguida (Julio Flores, Guillermo Kekzel) y por artistas como León Ferrari, Felipe Noé, Marcelo Brodsky. Las siluetas fueron soldadas a las rejas, sin el misticismo de la gestión colectiva, pero con la firme intención de empezar a exhibir la desaparición. Al respecto, Andrea Giunta considera que este sería un ejemplo de aquellas imágenes que “migran entre tiempos y entre soportes” (2014: 2) para llamar la atención sobre los afectos melancólicos que nos unen irremediabilmente con el pasado.

Según Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008), la realización de siluetas “es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país” (2008: 7). La silueta reactualizaba la pregunta por la ausencia, no como abstracción, sino como falta material, pues “el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala” (2008: 7) daba nueva dimensión a la desaparición, presente de algún modo.

Las siluetas de la ESMA se inscriben genealógicamente en una línea que llega a septiembre de 1983. Mientras se realizaba la tercera Marcha de la Resistencia en Plaza de Mayo, el público se sumó a la confección de siluetas de cartón para empapelar el centro de la ciudad. En los primeros documentos recopilados en el libro de Longoni y Bruzzone se pone en evidencia que la idea de “silueta” tiene una larga arqueología y que vino solo después de una primigenia sobre las “imágenes de figuras humanas” (2008: 12). En este sentido, el “siluetazo” de 1983 ocupaba la calle con una acción que volvía indistinguible el hecho político de la obra de arte. Se trataba de un acontecimiento en el que los “cuerpos” de los desaparecidos se volvían símbolo de la violencia política de Estado y acción para exigir la consigna de las Madres, es decir, la “aparición con vida”. Testimonios de esta demanda, las siluetas colmaron los edificios lindantes a Plaza de Mayo para poner “en evidencia *eso* que la opinión pública ignoraba o prefería ignorar, eso que se sabía y a la vez no se sabía: la magnitud del terror entre nosotros” (2008: 31).

Contrariamente a la idea original, los nombres de los desaparecidos empezaron rápidamente a dotar de “identidad” a las siluetas, simbolizando a los desaparecidos y volviendo problemático el carácter sustitutivo de toda representación que, por definición, está en lugar de otra cosa.<sup>60</sup> Las siluetas volvían verdaderamente imposible seguir diciendo

---

<sup>60</sup> Andrea Giunta (2014) refiere un antecedente de las siluetas en el artista polaco Jerzy Skapski quien, para dar cuenta del genocidio perpetrado en Auschwitz, elaboró 2370 siluetas que representaban la cantidad de personas que eran asesinadas en ese campo por día. Es un ejemplo interesante para poner en relación la imposibilidad de imaginar -30000 desaparecidos, 9 millones de asesinados por el nazismo- con la necesidad de encontrar alguna figuración posible.

“nosotros no sabíamos”, título de la obra-collage de León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013).

En “Nosotros no sabíamos”, Ferrari recopila noticias periodísticas desde 1976 sobre las detenciones, atentados y desapariciones en collages que superan las 80 piezas. Los textos describen “la aparición de cuerpos atados, calcinados, fusilados en distintas ciudades de la Argentina y el hallazgo de cadáveres en las costas del Uruguay” (Giunta, 2014: 6). Como buen archivo –un “archivo de urgencia” como señala Giunta-, se trata de una recopilación incompleta sobre la represión y los asesinatos durante la primera época de las Juntas, las noticias que “lograron pasar el tamiz de la censura o que se dejaron pasar como mensajeras del terror”, tal como Ferrari lo enuncia en el texto de presentación de la serie, escrito a máquina, con tachaduras y correcciones y con fecha de 1992. Con este gesto, Ferrari resolvía la relación arte/política como dupla inescindible si bien él mismo clasificaba su arte entre “arte a secas” o arte “lindo” y arte político y de denuncia (cfr. Giunta, 2014: 7 y ss.).

La apuesta de Ferrari tiene la fuerza irreverente de la invalidación –del “nosotros no sabíamos”- y funcionó originalmente como información, acusación o evidencia del desastre. En 1984 el archivo se transforma en expediente y vuelve a publicarlo –continuando con la fascinación por las fotocopias, técnica que implementó en San Pablo– con la pretensión de profanar el halo de silencio “sagrado” en el que se encerraba la sociedad, entre el miedo y la cobardía, entre la comodidad de averiguar y el fingimiento de no saber. Con cuerpos destruidos e imaginados, cuerpos presentes que advertían de la desaparición, *Nosotros no sabíamos* consolidaba la amalgama entre información, archivo, materialidad y denuncia para exhibir el horror.

Los cuerpos aparecían masacrados o empezaban a no aparecer. Los recursos de “*habeas corpus*” proliferaban y se convertían en el vericuetto jurídico que los militares más desoirían. En 1986, Jorge Luis Acha (Miramar, 1946-1996), un artista plástico y cineasta por fuera del *mainstream* posdictadura, realiza *Habeas corpus*, un film experimental sobre el cuerpo y el cautiverio, pero también sobre el modo en que todo eso pervive en la memoria de una generación, escorzadamente, en sueños, fantasías y deseos irresueltos. En las antípodas de las poéticas realistas de cineastas como Luis Puenzo y Héctor Olivera<sup>61</sup>, Acha se mueve en el margen de las instituciones y experimenta precisamente con los límites de lo decible y lo mostrable. Los recuerdos o sueños del detenido de *Habeas corpus*

---

<sup>61</sup> Cineastas que dirigieron las películas más difundidas de esos años, *La historia oficial* (1985) y *La noche de los lápices* (1986).

interrumpen en el ambiente lúgubre convencionalmente asociado con los centros clandestinos de detención. Un cuerpo desnudo, transpirado y paradójicamente deseable alterna entre la posición erguida de un Cristo desvencijado y el recostarse sobre unos trapos sucios bajo la mirada del perpetrador. Una mirada cargada de deseo, pero que se desvía hacia las revistas de fisicoculturismo que endiosan cuerpos helénicos. Finalmente, el cuerpo del recluso es admirado por el espectador, peligrosamente ubicado en el lugar del verdugo.

El film juega con las temporalidades que se alternan. La del cautiverio, la de la “realidad” –el afuera del que participa el guarda del centro de detención- la de los sueños de cuerpos semidesnudos y peces, de agua y arena, de risas y abrazos. Esas fantasías irrumpen con la temporalidad del deseo inscribiéndose problemáticamente en un “tiempo realista” que se vincula inexorablemente a la visita de Juan Pablo II a la Argentina en junio de 1982 entre misas en la radio, frases en latín, lecturas bíblicas y una figura cristológica insolente que exhibe su cuerpo desnudo como objeto de deseo y hasta ensaya una sonrisa emancipadora sobre el final, entre las gotas de lluvia y los peces liberados en el mar.

El cine de Acha es, como señala Luciana Caresani, “un cine de cuerpos” y este largometraje en particular produce una extraña síntesis entre el Robert Bresson de *Un condenado a muerte se escapa* (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956) y la virilidad obscena en el mundo carcelario de *Un chant d'amour* (1950) de Jean Genet. Y como buen pintor, su cámara entra y sale de la escena con pincelada certera, casi quirúrgica, “va y viene y vuelve a entrar en una de esas celdas, escenario en el que caben –como siempre pasa entre captor y prisionero- también las sombras, los fantasmas y los deseos, casi en ese orden” (Bertazza, 2017: 65-66).

Es esa transición democrática temprana donde hay que ubicar la serie *¿Dónde están?*, de Raúl Eduardo Stolkner, Res (Córdoba, 1957), producida entre 1984 y 1989. Se trata de una de las primeras obras fotográficas que lidió con la desaparición en la posdictadura replicando la consigna de las Madres y Abuelas y demás organismos de Derechos Humanos. El “¿dónde están?” de Res se clava en el corazón de la ciudad: imágenes nocturnas alrededor del tramo de la autopista 25 de mayo (en ese momento en plena construcción) que va de Paseo Colón a Plaza Constitución.

A lo largo de la serie, los fantasmas de los desaparecidos se emplazan en distintos ambientes y con diversos recursos conformando una comunidad espectral que reclama por los restos de sus seres queridos. Natalia Fortuny (2014) recoge la extraña intuición de Res al imaginar la serie en ese lugar, en cuyos alrededores funcionó el centro clandestino “El

Atlético”, demolido para construir la autopista y recuperado como espacio de memoria años después. “El artista –como casi todos- desconocía el emplazamiento de ese centro clandestino y sin embargo eligió intuitivamente ese sitio para realizar una obra sobre la represión y los desaparecidos, como si la experiencia represiva estuviera todavía lo suficientemente viva” (Fortuny, 2014: 51).

La serie es un archivo de restos heterogéneos, desde un torso femenino desnudo que recuerda las experiencias dadaístas de Man Ray, o figuras que esgrimen residuos religiosos hasta insectos atrapados en enrejados del piso. Pero un recurso se impone en gran parte de las fotos: manos que irrumpen sosteniendo la puesta en abismo del horror. La imagen de un feto animal en un frasco y los fragmentos de cuerpos fotografiados colapsan la composición y el ritmo. El universo urbano de fondo se enrarece con la espectralidad de unas siluetas que se dibujan difusamente, como escapándose, con contornos que se mezclan con el ambiente hasta volverse imposibles de separar.

El clima de extrañamiento y soledad de la serie de Res reverbera en algunos de los “restos” de Juan Travnik (Buenos Aires, 1950). En la serie *Los restos*, una silueta humana se repliega sobre los listones de una casa –“arquitecturas sin gente pero con restos de gente” como señala Fortuny (2014: 53)- y confirma la sensación fantasmal de la posdictadura; un cuerpo marmóreo casi en posición fetal recuerda el dolor del cautiverio. Estas fotos remiten especialmente a otra serie de Travnik comenzada en 2007, *Malvinas. Retratos y paisajes de guerra*, en la que la descripción cartográfica del Monte Tumbledown, el Goat Ridges o la Bahía Yorke, entre muchos otros escenarios apocalípticos, se continúan con retratos de excombatientes en planos medios o primeros planos. Al tiempo que acusan los años pasados hasta mediados de los noventa o la primera parte de los 2000 cuando se hicieron las fotos, esgrimen la dignidad del sobreviviente. Las heridas en el cuerpo, los torsos desnudos, los uniformes con medallas atestiguan del pasado con la mirada enojada pero frágil, la silla de ruedas y la ortopedia. Restos de guerra en una serie blanco y negro que muestra la infinita capacidad del archivo por atesorar fragmentos de una totalidad que se descubre incompleta cada vez. Una serie que desnaturaliza cualquier asociación a “chicos de la guerra” para restaurar el peso del cuerpo y la mirada. Por eso el primer plano, por eso la mirada al frente.

Estas obras hacen aparecer el cuerpo en sintonía con el desafío que la desaparición supone: “¿Qué lugar le queda al cuerpo que ha sido expuesto a intervenciones violentas hasta ser desaparecido?”, se pregunta Ileana Diéguez en *Cuerpos sin duelo* (2013). ¿Qué

pasa cuando no hay duelo, cuando no hay cuerpo, cuando hay vidas que no han podido duelarse?, podría agregarse.

Los artistas elaboran imágenes más que duelos para lidiar con la dimensión fantasmal de los sujetos borrados, “fragmentos corporales sin nombre a los que les ha sido anulada toda identidad” (Diéguez, 2013: 31). Supervivencias que se leen en la contaminación de las imágenes que piensan la relación entre debilidad corporal y trabajo de duelo como base para “*reimaginar* una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y la pérdida” (cit. Diéguez, 2013: 32). Esto es, fundar la comunidad y las fantasías de futuro sobre la base de que la posdictadura lo cambia todo, en cuyo centro sigue el “mínimo, quebradizo cuerpo humano” como propone Walter Benjamin en un ensayo de 1933 sobre la pobreza de experiencia después de la Primera Guerra mundial.

### **Estéticas del duelo o cómo (no) enterrar desaparecidos**

En el libro *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012), Sebastián Hacher (Ciudadela, 1976) acompaña y registra la búsqueda de la hija de un desaparecido que quiere saber quién fue su padre para poder, al fin, enterrarlo de algún modo. Mariana Corral desempolva una carta que su padre escribió en 1977 en el bar La Perla y que su familia guardó por mucho tiempo. Así da comienzo a su búsqueda en la que habrán de seguir los pasos de “Manolo” en Misiones, Cipolletti y otras ciudades para reflexionar sobre la imposibilidad de enterrar al desaparecido, pero la necesidad de duelar aunque no se tenga cuerpo.

Llamar la atención sobre los restos posdictadura implica aceptar que este reclamo se replica individual y generacionalmente y que una selección de obras puede hacer decantar problemas que atraviesan desde el arte a toda una generación. La lectura de un archivo posible implica inexorablemente la ilegibilidad del archivo completo; es también saber que la dictadura sigue escribiéndose en un presente plagado de huecos y ausencias. Es aquí donde la pregunta que está a la base de este tipo de empresas es si esos vacíos son representables. Allí es donde podemos seguir la idea de Nelly Richard, quien asegura que, a pesar de que la experiencia traumática es inefable, requiere un código que la vuelva visible. Se necesita inscribir el trauma en un tejido, hacerlo aparecer, entrelazar significados nuevos con aquellos que declinan; finalmente, “formular enlaces hasta

entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconciliable con la Historia, en mayúscula, de los vencedores” (Richard, 1986: 16).

El tiempo del duelo se inscribe en esta crisis de la representación y testimonia del desfallecimiento de un tipo de continuidad y de un tipo de confianza. Sin embargo, esta inquietud refuerza la necesidad de la imagen. Como propone Miguel Valderrama en su libro *Prefacio a la posdictadura* (2018), incluso hace falta “una imagen de muerte”. Pensando en paralelo las experiencias chilena y argentina, el autor propone repasar el tiempo de posdictadura como un tiempo desfallecido, pero que exige figurar la pérdida, pues explorar el duelo es preguntarse por la imagen de lo que llama la “espectralización del presente”. Esto implica que la escritura y la lectura del archivo posdictadura exigen operaciones de traducción y desciframiento complejas. Se escriben y se leen ruinas y se construye y decodifica una ruinología. Se trata de una lectura insegura, que asume la incerteza del riesgo como premisa.

La práctica del duelo que lleva adelante una lectura de la posdictadura demasiado segura de sí, demasiado segura de las relaciones entre literatura e historia, y entre historia y literatura, se ve interrumpida por una lectura que pierde pie a cada instante, que declara a cada paso que no sabe qué leer y cómo leer, que reconoce en el parpadeo el signo ejemplar de una especie de engeguamiento caracterizado por un exceso y una ausencia de ver. (Valderrama, 2018: 47-48)

Si la experiencia es desajustada también la lectura se inscribe en esa dislocación y a ella es a quien verdaderamente el arte posdictadura interroga. Se trata de un exceso y una falta, una contradicción que envuelve al resto y al cuerpo. Una cartografía de afectos que inauguran una experiencia de la temporalidad que es de duelo y melancolía.

A la luz de estas consideraciones, cierta inexorabilidad de la discusión sobre lo “irrepresentable” de la dictadura en el presente posdictatorial obliga a revisar parte de la transitada discusión sobre cómo representar el horror. Sin ánimo de exhaustividad, algunas referencias fundamentales podrían llamar la atención sobre una serie de problemas vinculados al archivo y la melancolía.

En *La representación prohibida* (2001), Jean-Luc Nancy trabaja sobre la posibilidad o la prohibición de la representación del acontecimiento paradigmático del exterminio perpetrado por el nazismo. Para él, el discurso que rechaza la representación es confuso porque su contenido no está circunscripto con precisión y porque sus razones son

menos determinables. ¿Se trata de una imposibilidad o de una ilegitimidad? Si es una imposibilidad, ¿a qué se debe? ¿Al carácter de insostenible de lo que debe ser representado? Si es una ilegitimidad, ¿quién lo determina y en función de qué parámetros? Estos interrogantes subyacen al planteo del breve ensayo sobre la representación del horror, en donde una de las preguntas que aparece es la de por qué las representaciones de sobrevivientes no indignan (dejando planteado, de algún modo, el problema del privilegio epistémico del sobreviviente). Si no se trata de una imposibilidad (porque, en efecto, hay representación del horror), habría que examinar si es una ilegitimidad, lo que, para Nancy, reenvía la cuestión a la prohibición religiosa, muy confusa de pensar por fuera de su contexto. Sin embargo, este deslizamiento debe ser interrogado y Nancy lo trabaja a partir de tres argumentos:

- el primer argumento supone que la prohibición de la representación no se relaciona con un impedimento para producir obras de arte figurativas, sino con la realidad o con la verdad del arte mismo, es decir, en última instancia, con la verdad de la representación, que esta prohibición pone al día de un modo paradójal;
- el segundo, que la representación del horror no es solamente posible y lícita, sino que, en efecto, es necesaria e imperativa –con la condición de que la idea de ‘representación’ sea comprendida en sentido estricto;
- finalmente, que los campos son una “empresa” de sobrerrepresentación (*surreprésentation*) en la cual una voluntad de presencia integral se convierte en el espectáculo de la aniquilación de la posibilidad representativa misma.

Respecto de la primera cuestión, Nancy sugiere que la prohibición de la representación no debe necesariamente ser comprendida bajo el régimen de una iconoclastia. Si bien ésta ha sido y es de alguna manera una de las formas de interpretación del mandamiento enunciado en el libro del *Éxodo* (*Éx.* 20, 4), está, sin embargo, lejos de ser la única. El mandato conviene a la producción de formas consistentes, enteras y autónomas como una estatua que es destinada a convertirse en un ídolo (*idole*). Es decir, la prohibición tiene como su blanco de ataque la idolatría y no a la imagen en sí ni la representación en general. El ídolo es un dios fabricado y no la representación de un dios. Lo que se condena es, dicho sucintamente, la posibilidad de que la imagen imitativa se vuelva presencia plena. En función de esta comprobación, Nancy asume que, si el arte puede servir de presa a las operaciones de una intimidación idólatrica, no se tratará de una

presencia frente a la cual postrarse, sino la presentación (*présentation*) de una ausencia abierta en el darse sensible de la obra de arte. Esta presentación es denominada “representación” (*représentation*) y no es un simulacro, ni el reemplazo de un original, sino que es la presentación de aquello que no puede resumirse a una presencia dada, inteligible por la mediación formal de una realidad sensible.

En relación con el segundo argumento, Nancy asume que la prohibición de representar el exterminio rige para los intentos por convertir al acontecimiento en un “bloque masivo de presencia significativa (en un ídolo), como si hubiera ahí ya una significación posible” (Nancy, 2001: 19). El autor sostiene que el intento de puesta en obra es legítimo y que las obras que lo hacen desde el arte o a partir de monumentos (en efecto, menciona el grupo esculpido de Yad Vashem en Jerusalén, el de Forest Lawn en Los Angeles o las pinturas de David Olère) escapan en algún sentido a todo criterio estético, porque no representan, sino que conmemoran, es decir, se limitan a ser señales como lo fueron, desde los años 1980, las señaléticas berlinesas de los campos como la inscripción “*Orte des Schrekens*”, o la piedra en Baden-Baden anunciando los hechos de la *Kristallnacht*. Se trata de obras que declaran también su malestar o su vergüenza, a la vez que su propia impotencia de representar. De lo que se trata es de entender que la efectividad de los *campos* ha consistido en un aplastamiento de la representación en sí, o de la posibilidad representativa, de forma que, en efecto, o bien no hay ya nada que representar, o bien pone a la representación misma en cuestión.

¿De qué manera hacer venir a la presencia aquello que no está en el orden de la presencia? Nancy piensa la prohibición de la representación en este sentido preciso, pues la cuestión de la representación del exterminio no se resuelve en una referencia negativa o positiva, en el horror o en la construcción de una imagen elevada a cierto misticismo. Nancy propone que la representación no debe ser pensada como un régimen particular de operación o técnica, sino como un nombre general para el acontecimiento.

Según Nancy, el “re” de la palabra “representación” no es repetitivo sino intensivo, esto es, frecuentativo. La *representatio* es una presentación subrayada, cuyo uso se puede pensar en el ámbito del teatro y en el antiguo empleo judicial, es decir, en tanto producción de un documento archivable.

La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida. No es entonces la pura y simple presencia: no es, justamente, la inmediatez del ser-puesto-ahí, sino que saca a la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer *como* tal o cual presencia.

En otras palabras, la representación no presenta algo sin exponer su valor o su sentido o, cuando menos, el valor o el sentido mínimo de estar frente a un sujeto. (Nancy, 2001: 22)

Este punto es central para pensar las implicancias epistemológicas, ideológicas y políticas de las representaciones artísticas, pues cada decisión estética imprime cierta valoración a la producción. Se sigue de esta aclaración que la representación no presenta simplemente algo que está ausente, sino que presenta un ausente en su ser *como tal*, cargándolo de sentido y enmarcándolo dentro de un sistema de representación (como las reglas del archivo). Hay en esto una conexión central con el planteo de Nancy:

[...] en la ausencia que da el rasgo fundamental de la presencia representada se cruzan la ausencia de la cosa (pensada como el original, la presencia real y la única válida) y la ausencia *en* la cosa amurallada en su inmediatez, es decir, [...] el au-sentido [*l'absens*], el sentido en cuanto no es justamente una cosa". (Nancy, 2001: 23)

La inmediatez referida es en sí una representación producida por el dispositivo de la representación. Esta división de la ausencia atraviesa, para Nancy, toda la historia de la representación y escinde la problemática de la *reproducción* de la de su *representación*. Se trata, en definitiva, de la relación con una ausencia y un au-sentido (el sentido que está ausente) en el que la presencia se apoya. La presentación se sostiene en este vínculo entre una ausencia "real" y la ausencia que queda velada por el dispositivo representacional. Por eso, podría decirse, toda representación está de alguna manera prohibida, porque está interpelada y vaciada por la misma ausencia de lo que se presenta.

En este sentido, se podría considerar como ilegítima a la representación que no exponga lo problemático mismo del tema del acontecimiento, la que no obligue a un trabajo de decodificación y lectura activa, la que no exija algún grado de compromiso por parte del espectador, la que descansa en el efecto tranquilizador de la catarsis, la que no exhiba –sin ocultar las dificultades– un relato que evidencie que lo que ocurre en el *campo* con la representación es que la representación misma se transforma. La catástrofe histórica –el horror del exterminio– se encuentra, entonces, con un interrogante propiamente epistemológico –¿cómo conocer?– que a su vez se traduce en material significativo que expone su carácter de recalcación –cómo representar el acontecimiento y mostrarlo de modo tal que exija operaciones para su legibilidad. Se trata en definitiva de exponer que la

representación –que ocupaba un lugar de gran importancia en el seno mismo del nazismo– no puede seguir siendo lo mismo.

El tercer argumento de Nancy señala que la representación debe apoyarse en otro concepto de historia y otro de representación. La propia lógica de representación de la muerte que impone el *campo* está lejos de los pilares de la filosofía occidental como “el fin de la muerte trágica o de la muerte salvadora, el comienzo de la exigencia de otra (in)mortalidad” (Nancy, 2001: 32). El autor lo expresa claramente en el siguiente pasaje:

[...] el exterminado es aquel que antes de morir y para morir en conformidad con la representación del exterminador, ha sido vaciado de toda posibilidad representativa, es decir, en definitiva, de la posibilidad del sentido, y se convierte así, aún más que en un objeto (que hubiera dejado por completo de ser un hombre, y fuera un objeto para un sujeto), en otra presencia, amurallada en sí frente a la de su verdugo. (Nancy, 2001: 33)

La pregunta de Nancy se podría resumir del siguiente modo: ¿Cómo representar la representación aplastada? Y podría trasladarse a contextos como el de posdictadura en Argentina. Es posible “ver” de los *campos* el carácter monstruoso, pero lo que se ve no puede, estrictamente, ponerse en imágenes y, por tanto, (re)presentarse, sin dejar fuera de esa imagen su realidad, “porque esta se presenta por entero en su ejecución misma, a la que no podría oponerse más que otro acto efectivo y de sentido inverso, a su vez curiosamente calificado como ‘imagen’” (2001: 34). La efectividad de una imagen deja ver lo que puede saberse del horror. Sin embargo, lo que la imagen deja en evidencia es que nada de los *campos* puede ser representado, puesto que fue la ejecución de la representación (de la imagen, de la muerte) su agotamiento mismo y ella debe “llevar hasta el final una lógica en la que la presencia se resuelve en acto puro o en potencia” (2001: 35-36). En relación con el planteo de esta lógica, se puede seguir a Nancy en que es posible mostrar las imágenes más terribles, pero no es posible mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen. De modo que, “lo que prohíbe en este sentido la representación es el campo” (2001: 36), pero la representación que el *campo* prohíbe es justamente la “representación prohibida”, pues en ella la puesta en presencia se prohíbe a sí misma porque no puede abrirse a la presencia de lo au-sentido, sino que desplaza la presencia al fondo de sí misma sin dejarla aparecer.

Siguiendo estas intuiciones, es posible volver sobre diversos dispositivos poético-políticos del arte posdictadura a fin de evaluar el modo en que problematizan la representación misma, en tanto el cuerpo y el resto trascienden “los límites del conocimiento”<sup>62</sup> a través de un formato de imágenes pre-verbales que accionan la memoria, las asociaciones y las emociones que preceden al discurso convencionalmente llamado “racional”. Se trata de puestas en forma que, además de exigir un trabajo transdisciplinar para su análisis, pretenden escapar al esteticismo, la idolatría de la imagen y lograr una presentación intensiva del desastre de la representación.

En sintonía con estas ideas, es posible alinear algunas sugerencias de Georges Didi-Huberman, quien sostiene el imperativo no invocar “lo inimaginable” cuando se explora la representación del horror. En la primera parte de *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* (2004), este autor alude a las famosas cuatro fotografías de las fosas de cremación tomadas en 1944 por Alex, un miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz. Las denomina “imágenes pese a todo” dado que, por estar dirigidas a lo inimaginable, lo refutan en su propio fundamento. Inhabilitan todo discurso absoluto sobre lo inimaginable en tanto Alex arriesgó su vida para dejar una imagen-testimonio cuando la palabra (la suya) corría peligro de extinguirse. En este sentido, Didi-Huberman asegura que la “bandera” de la “no-representación” ha servido de excusa a todo un discurso sobre la invisibilidad o irrepresentabilidad del genocidio y a abusivas generalizaciones sobre el estatuto de la imagen en general.

En ese mismo texto, discute diversas posiciones en torno al film de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), recogiendo especialmente los dichos del director que, considera, nutrieron el discurso de lo “irrepresentable”, pues su premisa era hacer una película sobre la desaparición de las huellas, de la nada dejada por esa desaparición<sup>63</sup>, sin material de archivo, sin representaciones con actores, sin mecanismos de la ficción, es decir, solo a través de las voces de los sobrevivientes. Sin embargo, es imposible no advertir cómo en ese film se entran mecanismos de representación y ficción a través de imágenes visuales y auditivas y un entrelazamiento complejo de espacios, tiempos y testigos que articulan un discurso sofisticado que difícilmente escape a alguna idea de representación.

---

<sup>62</sup> Kaes, Anton, “El Holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine” en Friedlander, Saul (comp.), *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007, pp. 311 y ss.

<sup>63</sup> “Lo que teníamos al empezar el film era, por una parte la desaparición de las huellas: ya no hay nada, es la nada, y era necesario hacer un film de esa nada” (cit. Didi-Huberman, 2004: 141. Retomado de Lanzmann, 1990: 295).

El film de Lanzmann se presenta como lo opuesto a las obras ficcionales por su temor a la fetichización de la imagen y a los esquemas axiológicos reductivos del espectáculo. A partir de su rechazo del material de archivo, la narración cronológica, la documentación convencional, narradores externos, y la recreación con profesionales, Lanzmann pretende inscribirse en una línea de anti-representación –cuando, más precisamente, debería autoafirmarse como anti-espectáculo-, y rescata la inmediatez de la oralidad y la esencia testimonial de los gestos, los silencios y los rostros tanto de las víctimas, como de los testigos y ejecutores.<sup>64</sup>

Lanzmann acusa a las imágenes de archivo de inducir al espectador “al engaño, al error, al fantasma, a la ilusión, a la creencia, al *voyeurismo*, al fetichismo” (Didi-Huberman, 2004: 91). Es a raíz de este tipo de asunción que se inaugura la idea de que “no hay imágenes de la Shoá”,<sup>65</sup> contra la que Didi-Huberman apunta. A pesar de que incluso el film de Lanzmann –que sirve de bastión para los detractores de la imagen- refuta esta afirmación en su propio fundamento. Pues, ¿qué son las más de nueve horas de testimonios y metáforas sino “imágenes de la Shoá”?

Si la afirmación de la irrepresentabilidad se vincula con mantener el horror como distinto de cualquier otro acontecimiento, entonces, de alguna manera, es lícito mantenerlo en la desemejanza -pero cuidando que esta “irrepresentabilidad” no lo convierta en una esencia absoluta. La pregunta fundamental es, entonces, si la propia naturaleza de los

---

<sup>64</sup> Esta clasificación entre víctimas, testigos y ejecutores corresponde a la organización que dió el historiador Raul Hilberg (1992). Retomado también por Sánchez-Biosca (2000). A título de ejemplo, podrían revisarse algunas de los documentos utilizados por Lanzmann, que no se distinguen demasiado de una puesta en escena teatral o cinematográfica. El director convierte al testigo en su prueba fundamental, pero lo hace inscribiéndolo en una lógica de la imagen que articula “escenas” concebidas específicamente para la película. Este es el caso, por ejemplo, del inicio del film con Simon Srebnik, uno de los sobrevivientes del último período de Chelmno –sobreviviente de cinco liquidaciones-, que recorre el río Ner entonando los mismos versos que cuando tenía trece años (su voz melodiosa lo ayudaba a conservar la vida entre los nazis). Tal vez el ejemplo más polémico sea el de Abraham Bomba, quien tuvo a su cargo cortar el cabello de las mujeres y los niños antes de entrar en la cámara de gas, a quien Lanzmann lleva a Israel –donde ya no ejercía su oficio de peluquero- para que haga una puesta en escena mientras presta testimonio. Es el caso de Henrik Gawtawski, el maquinista polaco, quien reproduce el camino que tantas veces hiciera desde Malkinia y, como entonces, al llegar a Treblinka, mira hacia los vagones imaginarios –pues Lanzmann sólo consiguió una locomotora para filmar esta secuencia- y hace varias veces el gesto de degollamiento. Podría considerarse también como un problemático ejemplo de representación la cámara oculta que se hace al antiguo oficial nazi Franz Suchomel, a quien Lanzmann promete en cámara no develar su identidad mientras un cartel se superpone en la pantalla con su nombre. En una particular poética de la representación, podría aludirse a los incansables recorridos que hace la cámara de Lanzmann, emulando el andar de los trenes, las panorámicas en el campo o las puestas en escena que el mismo Lanzmann crea a través del montaje con los vecinos polacos que ocuparon las casas de familias judías.

<sup>65</sup> En *Imágenes pese a todo*, Didi-Huberman polemiza fundamentalmente con Gerard Wajcman a quien corresponde esta afirmación.

acontecimientos establece límites a lo que puede decirse sobre ellos y, en consonancia con ello, cómo son establecidos esos límites.

Recordando la interdicción de Adorno con respecto al arte después del exterminio, podría seguirse a Enzo Traverso en que “ni el mundo que ha sobrevivido a los estragos de la masacre industrializada puede prescindir del arte” (2011: 133). La tarea que tiene asignada es también la de poner de manifiesto el horror: lo imposible no es el arte, sino el arte como *antes*. La ruptura de la civilización “cambió el contenido de las palabras, transformó el material mismo de la creación poética, la relación del lenguaje con la experiencia” (2011: 134), de modo que hay que repensar el mundo moderno a la luz del cruce entre una nueva epistemología de la historia y la catástrofe histórica<sup>66</sup>.

Si existe una cuestión propia de la representación del horror, tiene que responder a la condición que en tanto suceso impone a la representación. Preguntarse por la representación del horror concentracionario en Argentina, debería remitirse a la certeza de que se trata de la experiencia de la discontinuidad, es decir, cualitativamente distinta de aquellas que constituyen la vida ordinaria. Es teniendo en cuenta estas consideraciones que puede considerarse al arte depositario de un legado vinculado a la obligación de presentar lo impresentable, custodio de un resquicio para el decir.

Si en ese decir radica toda posibilidad poética, se vuelve relevante reflexionar sobre obras que hayan hecho converger en la forma la necesidad de discontinuidad tanto como la vocación por transmitir. En la única escultura del Parque de la Memoria de Buenos Aires que está en el Río de la Plata, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, la que recuerda a Pablo Míguez (secuestrado y desaparecido en 1977 con 14 años) de Claudia Fontes (Haedo, 1964), desembocan interrogantes que recogen estas cuestiones: ¿cómo representar el asesinato de un niño? ¿Cómo exhibirlo sin consagrarlo ni volverlo ídolo? ¿Cómo

---

<sup>66</sup> Adorno asegura que la cultura sólo subsiste como expresión de una dialéctica negativa, es decir “el reflejo estético de una herida que rechaza tanto el consuelo lírico como la pretensión de recomponer una totalidad quebrada” (2011: 134). Para Adorno, el exterminio está en una relación de ruptura y continuidad con la historia de Occidente e inserta su reflexión inscribiéndola en una crítica de la civilización industrial. El progreso industrial revelaba sus costados más antihumanistas y regresivos. Pero no se puede identificar a Adorno con un simple negador de la *Aufklärung*, pues, en clave benjaminiana, en realidad problematiza la idea de progreso con miras a redefinirla y no a negarla. En todo caso, habría que repensar el progreso a la luz de una escisión histórica que implica recuperar el potencial crítico que la noción de progreso tenía en su momento para luchar por la emancipación. Con el exterminio, se ha consolidado “la aniquilación en lugar del mundo reconciliado” (Traverso, 2011: 143). Enfrentó al pensamiento con su carácter más indigno y develó la barbarie presente en el despliegue de la civilización occidental. Por eso, Adorno denuncia que la lógica concentracionaria impregna al conjunto de la cultura, como si la promesa ilustrada, “aquella que soñaba con una sociedad definitivamente liberada de oscuras y bárbaras ataduras, hubiera encontrado en la lógica del exterminio masivo de seres humanos su más absoluto *mentis*” (Forster, 2000: 79).

encontrar una imagen justa? En este caso, el lugar de perpetración es el lugar de la conmemoración. Mirando al río que la sepultó, la escultura se enfrenta a las aguas, de espaldas a la costa. Según cómo esté el río, la figura se ve más o menos, actualizando de modo permanente la cuestión entre aparición y desaparición. Este juego es la operación conceptual más presente en el arte posdictadura y la que recuerda la exigencia de la representación aun cuando el objetivo sea volver visible el fantasma de un chico de 14 años.

Sobre este “volver visible” discute Didi-Huberman también con Gérard Wajcman, de cuyo libro *El objeto del siglo*, publicado en 1998, resulta fundamental recuperar su reflexión sobre la relación entre ruina y memoria en la medida en que vuelve evidente algo central para imaginar un archivo de restos, la representación no solo habrá de mantenerse en la discontinuidad respecto de la idea de totalidad o de materialidad cerrada, sino también en relación con la temporalidad convencional. Se abre así el camino para el anacronismo en tanto las ruinas “necesitan tiempo”, como propone Wajcman. Un tiempo que dé cuenta de su carácter de “demolición de todo tipo” (Wajcman, 2001: 13).

La ruina hace objeto de los restos de un objeto. El objeto arruinado es el objeto sumergido en el tiempo, marchando con los días. Comido por el ultraje de los años o estropeado por los tumultos de la Historia. Objeto devorado por el tiempo. [...] La ruina es el objeto más la memoria del objeto, el objeto consumido por su propia memoria. [...] La ruina es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la Historia. De él mismo y de todo lo que, cada vez más, se enlaza a él. Es el objeto devenido esponja histórica, acumulador de memoria. (Wajcman, 2001: 14)

Las obras de arte son, en algún sentido, como esas ruinas, objetos de la memoria, cargados del tiempo de la memoria. Para Wajcman, el lugar de los cuerpos después del tiempo, el lugar del pasado. Una superficie que cobija al pasado para “forjar una memoria que no dice ‘ya no me acuerdo’, implacable” (2001: 20). Una memoria que toma a su cargo dejar huellas, con obras de arte que no se ofrecen, simplemente, sino que hacen preguntas al pasado y al presente, que desarman la temporalidad convencional al tiempo que la construyen y que ejercen una potencia “para hacer ver” (Wajcman, 2001: 36).

### **Anacronía y desgarró**

Cuando se habla del lugar del anacronismo en la historia es frecuente la remisión a las palabras de Lucien Febvre para quien –en su ensayo sobre Rabelais de 1942<sup>67</sup>- el anacronismo es una falla mayor e imperdonable, como si para estudiar los acontecimientos fuese posible ir al pasado sin ninguna mediación, herramienta o preconcepto desde el presente. La labor historiográfica ha intentado sistemáticamente evitar el anacronismo rastreando categorías propias del pasado y buscando la concordancia de tiempos (*eucronía*), pero, desde la crisis de la historiografía hacia los años setenta, esta posibilidad se desvela impracticable, éticamente cuestionable y cuya productividad se sigue discutiendo.<sup>68</sup>

En “De l’usage raisonné de l’anachronisme” (2005), François Dosse revisa la larga tradición de rechazo del anacronismo en la historia para proponer lo que llama un “uso razonado”. Asegura que los abordajes modernos asumen como objetivo el estudio del acontecimiento que no puede desvincularse del presente del historiador y, por lo mismo, la lectura histórica “no es ya reductible al acontecimiento estudiado, sino considerado en su rastro, situada en una cadena de acontecimientos” (Dosse, 2005: 7). Asumiendo que la dinámica histórica es la resultante de una tensión constante entre experiencia y espera,

---

<sup>67</sup> Ver: Febvre, Lucien (1968). *Le problème de la incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, París, Albin Michel.

<sup>68</sup> Según Anthony Giddens (1994), desde mediados de los años 1970, las ciencias sociales se encuentran atravesando un período de crisis estable, fundamentalmente, a causa de la crisis de la representación. Esto implica el marco del fin de los metarrelatos y una progresiva pérdida de confianza en la “suficiencia de los registros existentes de interpretación de la sociedad y la historia” (De Mussy y Valderrama, 2010: 19). En *Historiografía posmoderna*, De Mussy y Valderraman aseguran que el ámbito de las ciencias sociales se vio inundado de un “tono postmoderno”, que viene a representar “la figura del sepulturero para todas aquellas concepciones del mundo y la historia basadas en la idea de la ‘gran teoría’” (2010: 19). Entre las causas para ese desencanto frente a la idea moderna de ciencia social, se cuentan la crisis general de la postguerra, el abandono del estructuralismo, la crisis de las ideologías y el auge y consolidación de lo que se ha denominado “sociedad en red”. Es, especialmente, en el ámbito de la historiografía donde esta crisis se presentó con mayor radicalidad. Se pueden contar el nuevo historicismo, la vuelta a la narrativa, las nuevas formas de escritura de la historia y otras respuestas vanguardistas en diversos ámbitos, cuya intención es encontrar el modo de dar cuenta del pasado e indagar sobre nuevas formas de dar cuenta de él. Desde los años 1970, además, se ha producido un fuerte desplazamiento en la esfera de las preocupaciones de la filosofía y la epistemología de la historia, caracterizado por lo que se dio en llamar el “giro lingüístico”, es decir, la creciente preocupación por el lenguaje y la narración en los análisis metahistoriográficos. Este giro al texto y la narrativa puso en crisis la disciplina histórica paradigmática y coincide con el fin de siglo y el fin de la modernidad, como se ha aceptado convencionalmente. En efecto, hay cierto acuerdo en que los orígenes de la historiografía posmoderna están asociados a la publicación de tres libros fundamentales, que abrirán la discusión epistemológica de la historia no sólo en relación con el tema del canon, sino también con problemas vinculados a la instauración de valores en la historiografía y a exámenes profundos sobre la temporalidad. Estos libros son: *Comment on écrit l’histoire. Essai d’epistémologie* de Paul Veyne, publicado en 1971; *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, publicado por Hayden White en 1973; y *L’écriture de l’histoire* de Michel de Certeau, publicado en 1975. A partir de estos quiebres, se produce una deconstrucción de la noción de “Historia” y de la maquinaria representacional que organiza los saberes de la historiografía.

Dosse sostiene que “a partir del momento en que el historiador toma distancia de la concepción lineal del tiempo y las formas teleológicas, un modo hermenéutico puede prevalecer e implica considerar todo otro uso del anacronismo” (2005: 13).

Frente a consideraciones también clásicas como las de Nicole Loraux<sup>69</sup> que presentan el anacronismo como un *pharmakon* y su inclusión en el hacer historia es solo un intento para distinguir una buena de una mala historia, Didi-Huberman ha sido un férreo defensor del anacronismo, pues está convencido de que “atraviesa todas las contemporaneidades” y que los hechos históricos mismos están tejidos de sustancias temporales heterogéneas. Es en este sentido que el anacronismo es, precisamente, el modo de expresar la complejidad que implican esas yuxtaposiciones temporales.

La historia involucra una doble inscripción que implica al objeto a comprender y a las demandas del presente, y el historiador –que no es necesariamente agente de la historia ni testigo ocular- es la condición de posibilidad de los sentidos sobre el pasado que siguen resignificándose y gestionándose permanentemente. Anacronismo es, entonces, un concepto poético, una *techné*, que no debe combatirse, sino asumirse como parte del proceso de reescritura del pasado. El punto de vista anacrónico no supone un rechazo de la historia, sino que se impone frente a la pretensión de una objetividad imposible, obliga a repensar el modelo del tiempo, produce una reflexión sobre la teoría de la historia y cuestiona la verdad de la continuidad histórica. Es por eso que Didi-Huberman recoge perspectivas como las de Benjamin o Warburg en tanto proporcionan conceptos que hacen estallar la tranquilidad de las cronologías.

A la luz de estas consideraciones, el conocimiento de la historia resulta inseparable de la inserción de un fragmento del pasado en el presente. Esta torsión de la cronología implica que la comprensión de la historia deviene su propia crítica, pues la dislocación histórica se convierte en el equivalente de la continuidad cronológica entre el presente, el pasado y el futuro. Naturalmente, esta operación no pone en duda los acontecimientos del pasado, sino que cuestiona los modos de concebir y tramar la historia, pues piensa sentidos históricos alternativos que den cuenta de modos históricos epistemológica y políticamente relevantes. Si la historia no cobra forma más que a partir de sus anacronismos (en la consciencia de ellos), al inventar su devenir a partir de la ruina de su pasado (y con la memoria presente de esta ruina), es ineludible elaborar formas no-convencionales de pensar

---

<sup>69</sup> Ver: “Éloge de l’anachronisme en histoire” en Loraux (2005).

la relación entre imagen e historia. El archivo, como intentamos sostener, puede constituir una de ellas.

Didi-Huberman (2007) propone posarse frente a las imágenes no con ingenuidad, sino sí con cierta perplejidad y ansias de conocimiento.

(...) sin temor ni a no saber más (al momento en que la imagen nos despoja de nuestras certezas) ni a saber más (desde el momento en que hace falta comprender este despojamiento en sí, comprenderlo a la luz de algo mucho más vasto que concierne a la dimensión antropológica, histórica o política de las imágenes). (p. 9)

En cada ocasión en que se enfrenta una imagen, se pone en cuestión todo el saber, pues este hecho es capaz de modificar toda una visión de mundo al tiempo que renovar el lenguaje y el modo de enfrentarlo.

En *El archivo arde* (2007), Didi-Huberman señala que las imágenes no contribuyen a un *arkhé* ni a una totalidad, sino que necesitan de la imaginación para descorrer el “efecto de velo” que cubre la producción al ser ineludiblemente atravesada por las tecnologías –la fotografía, el video, el cine, la instalación- que revolucionan la historia. El archivo desgarrado de la posdictadura supone que no hay mimesis, sino desgarradura como incisión política. Hasta podría entenderse al arte posdictadura en el desgarrado como método: “practicar una doble hendidura: volver a rasgar la simple noción de *imagen* y volver a rasgar la simple noción de *lógica*” (Didi-Huberman, 2010a: 187). Imagen y lógica configuran la ley de un archivo posdictadura que se deconstruye para hacer aparecer alguna verdad. No es una simple apertura, sino que su estructura misma –y con ella la configuración de la subjetividad de toda una generación- está arruinada en su centro. La fisura –lo que podría denominarse la imagen-desgarro- es el punto fundamental del despliegue.

Según los acercamientos teóricos que se consignaron en los capítulos precedentes, el archivo se conforma a través de los huecos que permiten un acceso al pasado –y necesariamente al presente. Se caracteriza por la grieta, la cesura entre presente y pasado, siempre amenazada con su desaparición, pero que se conserva entre fugas que preservan al menos algo del acontecimiento, un escorzo, una imagen, un testimonio, una ruina. Precisamente, según Didi-Huberman, lo propio del archivo es ser horadado. Son los vacíos entre los documentos o imágenes los que problematizan dicotomías clásicas de la historia al habilitar el espacio rizomático del intervalo. Didi-Huberman toma esta noción de

Warburg, cuya iconología del intervalo enciende en el esteta francés la vocación por el montaje que también tuvo Benjamin para desarmar las notas tradicionales de la historia. Las fisuras marcan el ritmo y le dan musicalidad a la representación y es en los intervalos del archivo posdictadura donde se vuelve evidente el desgarramiento de las vidas desnudas de las que hablaba Benjamin en *Para una crítica de la violencia* de 1921 y se instaura la violencia que ocupa gran parte del pensamiento contemporáneo. Con sus decisiones estéticas –desde lo más informe hasta lo más figurativo- el arte aparece como lugar de debate, en el cual las “imágenes justas” relampaguean siempre en un instante de peligro.

Las obras de la posdictadura se pueden leer en esta clave: “la ceguera es todavía visión, visión que ya no es posibilidad de ver, sino imposibilidad de no ver” (Didi-Huberman, 2007b: 157). Pensar este archivo genera una propensión a mirar, un deseo de ver; de ahí el desgarramiento, la discontinuidad de una prueba que no se quiere hacer, pues descubrir su imagen es aceptar la encarnadura y la inscripción en el cuerpo. Frente a la imagen del resto, no hay posibilidad de retrato tranquilizador. Desde lo más abstracto hasta lo más explícito, la imagen exige reparar en el desgarramiento para volver visibles las formas de la violencia estatal tanto como las emociones que suscita repensar el período. Capturar estas operaciones es pensar la imagen como desgarradura y poner en funcionamiento una forma de la interrupción como afecto que exige la disfunción. La imagen desgarrada es la representación de una cosa y su contraria, es invertir y des-logizar. Pero no se trata de mostrar el revés, sino de desvelar la trama que está debajo.

Didi-Huberman toma la idea del desgarramiento del pensamiento de Sigmund Freud en torno a la materialidad imaginaria de los sueños. Se trata, según explica, de elegir la parte de la mimesis que no se vincula con la imitación, sino con la posibilidad de formar imágenes heterogéneas (*Mischbildungen*), cuando no hay manera de dar cuenta de las imágenes de origen. Esta referencia a *La interpretación de los sueños* permite a Didi-Huberman trabajar sobre el concepto de figuración a través del cual Freud pensaba la transformación de los restos diurnos y los afectos traumáticos en potencia onírica. Didi-Huberman lo vuelve productivo frente a la noción de síntoma con la que aborda desde la obra de arte renacentista hasta las fotos del *Sonderkommando* de Auschwitz de 1944 en el mencionado *Imágenes pese a todo*, pues se interesa precisamente por la forma en que Freud no se conforma con el argumento de la inefabilidad –un resabio neo-romántico de lo infigurable-, sino que propone un concepto experimental de trabajo en la figuración pensado como un desgarramiento, un “desgarramiento en el trabajo” (Didi-Huberman, 2010a: 201).

El arte posdictadura introyecta lo infigurable sin sintetizarlo del todo y arroja una imagen de la inefabilidad y la obligación de figurar. “Figurar a pesar de todo, por lo tanto forzar, por lo tanto desgarrar”, propone Didi-Huberman (2010a: 202). El desgarrar abre la ilusión a la esfera de los afectos articulando un proceso de transformación informado por la falta de duelo. La búsqueda y el esfuerzo de figuración de la posdictadura ponen en funcionamiento la fuerza de la falla como síntoma en el sentido psicoanalítico, en el olvido en el cual se juega la posibilidad de donación de la imagen. El síntoma es la potencia de desgarrar, la presencia de lo visual en lo visible.

De esta forma, se vuelve evidente que solo se configura un archivo que asume el riesgo de la imaginación y el montaje. “Vivimos en la época de la imaginación desgarrada”, propone Didi-Huberman (2012: 33). Las obras exigen un ejercicio de imaginación entre la sugerencia y la brutalidad, entre la sutileza del silencio y la ferocidad de la declinación del cuerpo. Con esta operación, logra disolver la vieja dicotomía entre razón y sentimiento o entre pensamiento y emoción. Como propone Didi-Huberman en *Arde la imagen*, busca en la admiración de algunas figuras –en su caso, el vuelo de las mariposas<sup>70</sup>, las frases del Raul Hilberg, las fotos de Auschwitz- la forma de lidiar con esa falsa separación. El archivo desgarrado de la posdictadura exige un afecto de pensamiento que, precisamente, bascula entre la frialdad del plano estático que obliga a asistir al horror y la inmediatez del fragmento que impide la imagen de totalidad. Didi-Huberman disuelve la oposición del siguiente modo:

No solo el mismo conocimiento conoce también sus momentos de emoción, sino que incluso algunas cosas –las cosas humanas- solo son susceptibles de interpretación y explicación mediante el necesario camino de una comprensión implicativa, de un “asirse a sí mismo” de una presión casi táctil de los problemas considerados. (Didi-Huberman, 2012: 35)

Los artistas se explayan en el ámbito de la comprensión implicativa a través de imágenes que se distancian y generan tramas de afectos en temporalidades alternativas que complejizan la presentación de la historia, sus restos y cuerpos.

---

<sup>70</sup> En *La imagen mariposa* (2007c), Didi-Huberman parte de la imagen del vuelo de las mariposas –y de la materialidad lábil de sus alas- para reflexionar sobre la aparición, el tiempo y la fragilidad. Parte de la relación entre imagen e imaginación para ocuparse del cambio y la transformación: “como las batientes de una puerta, como las alas de una mariposa, la aparición es un movimiento perpetuo de cerramiento, de abertura, de cerramiento, otra vez, de reapertura... Es un batir de alas, un latido” (2007c: 9).

## Archivos y afectos: cuando los muertos reclaman justicia

En *La comunidad en montaje. Imaginación política y posdictadura* (2018), Luis García recuerda que el proyecto intelectual de Didi-Huberman no descuida las implicancias políticas de los problemas eminentemente estéticos que aborda. En efecto, su labor de crítica y deconstrucción general de las matrices heredadas de la historia del arte “apunta, de manera insistente, a mostrar la *politicidad* intrínseca de sus conceptos estructurales, fundamentalmente, de las nociones de *imagen* y de *historia*” (García, 2018: 79). Su labor solicitó la disciplina historia del arte desde el interior de los combates que quería llevar adelante arrojando una versión disciplinar en los bordes, en las fronteras de la historia y la teoría, de absoluta contaminación con otros campos del pensamiento.

La politicidad de la imagen implica asumir que la imagen es un campo de batalla en el que se pueden escribir las luchas por el sentido en la historia del arte y en el presente. Didi-Huberman hace aparecer lo político en el terreno de lo fenoménico, es decir, en la aparición que, al ojo de la historia, se le presenta como cesura entre lo político y lo estético vinculados a la exposición, como en el trabajo sobre la exhibición de los pueblos de *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, publicado en 2012. La hipótesis central es que los pueblos están expuestos en tanto amenazados en su representación política y estética y que a veces la amenaza está vinculada a una sub-exposición, pero otras a una sobre-exposición. A la luz de estas ideas, la mimesis maldita de Pier Paolo Pasolini, el arte del Renacimiento y su reactualización contemporánea y la imagen dialéctica benjaminiana entendida en términos de fulguración le permiten pensar al héroe subproletario que arroja el cine desde la segunda posguerra.

En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* ya están las bases para pensar la afectividad de la imagen como una dimensión imposible de escindir del plano político. Lo comprueba con precisión en el análisis de *La ricota* de Pasolini (1962)<sup>71</sup>, en la que el héroe pobre muere sin que su vida merezca –ya no ser vivida- sino ni siquiera duelada<sup>72</sup>. Pero es

---

<sup>71</sup> *La ricota* forma parte de una obra colectiva denominada *Ro.Go.Pa.G* por Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti.

<sup>72</sup> En el film, un director de cine interpretado por Orson Welles intenta filmar una pasión de Cristo y el elenco de pastores y crucificados está interpretado en el film y en el film dentro del film por integrantes de la clase subproletaria italiana, quienes no pueden seguir una indicación sin tentarse de risa. Stracci –en dialecto “despojo” o “trapo”- es uno de los “crucificados” más pobres, cuya única motivación para estar en el film es robar la ricota de la última cena. La filmación de la secuencia de la crucifixión se alarga con la llegada de una diva y una comitiva de periodistas y Stracci muere en la cruz al rayo del sol. Solo después de un rato, cuando el director descubre que el extra –figurante, como dice Didi-Huberman- no responde al grito de “acción” descubren que ha muerto. Solo allí, el personaje de Welles se dirige a él: “Pobre Stracci, morir, no encontró otra manera de demostrar que estaba vivo”.

especialmente su último libro el que quisiéramos recuperar aquí, pues en *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia 6* (2017), Didi-Huberman produce un desvío al terreno de la afectividad que piensa. Originalmente publicado en 2016, el libro aborda la relación entre sublevación y lágrimas; es decir, el vínculo que une las emociones colectivas y las manifestaciones populares de politicidad a fin de explorar el lazo que une imagen, *pathos* y potencia de rebelión en el recorrido que va de la pasión a la acción. Para ello, se centra en algunos cuadros paradigmáticos –como las imágenes de los funerales de Vakulinchuk en *El acorazado Potemkin*- a fin de pensar ese desplazamiento desde las lágrimas hasta la insurrección. Sin vocación de extender su estrategia a un caso de la dictadura, parece central a nuestro planteo la importancia de algunos gestos del arte argentino que prefieren la irreverencia a la impotencia nostálgica.

A partir de múltiples referencias –fundamentalmente, Nietzsche, Freud y Spinoza vía Deleuze-, Didi-Huberman se propone pensar el dolor como capacidad afectiva y potencia, al inscribirlo en la temporalidad propia de la emoción como movimiento fuera de sí (*ex movere*) y como memoria. En este sentido, piensa los afectos como formas de aprehender el pasado y comprender el mundo mediante su consideración dialéctica en tanto capacidad de afectar y ser afectado. Esta premisa encuentra una suerte de correlato en el recorrido que va de la pasión emotiva a la acción como respuesta, asumiendo la pasión como afectividad y no como pasividad, y el movimiento que va del devenir-sufrimiento al devenir-potencia como lógica del deseo.

Didi-Huberman sostiene que esta dialéctica se fundamenta en una secuencia inexorable: antes de ser pueblos en armas, los pueblos aparecen ahogados en sus lágrimas. Para explorar esta linealidad analiza minuciosamente lo que denomina “la escena de la lamentación” de *El acorazado Potemkin*, el clásico film de Sergei Eisenstein de 1925 en el que encuentra una serie de gestos de la pena –los cuerpos arrodillados, los lamentos, los sollozos, todos individuales- para desplazarse hacia otros motivos iconográficos –los puños cerrados, los ceños fruncidos, las manos que se unen, ahora colectivos- que proponen la toma de posición de un grupo, que sale del dolor individual para entregarse a un “nosotros” enardecido.

En su indagación, discute con el Roland Barthes de “El tercer sentido” (1970), quien acusa de decorativismo al binomio pueblo/llanto de Eisenstein y propone un tercer sentido que problematiza el plano de la significación. La escena de la lamentación –reposo dialéctico entre dos ejecuciones: la individual de Vakulinchuk y la colectiva del pueblo en las escalinatas de Odessa- le permite a Didi-Huberman pensar dos rasgos fundamentales

de la construcción de toda imagen: por un lado, el fetichismo, que inmoviliza las superficies de lo real en un marco donde deviene puro cuadro; por otro lado, la histeria de la imagen como espacio de aparición del síntoma, esto es, de la emergencia de las secreciones, las lágrimas, el dolor. El cine –propone el autor- impone gestos espectaculares –históricos- y nos embarca en una temporalidad imposible de suspender. La emoción que en Barthes solo sabe decir “yo”, es expresión de la conmoción colectiva cuando el llanto no es solo pena, sino un acontecimiento patético que traduce demandas políticas, reclamos, cólera, revuelta, revolución, exigencia de verdad, clamor por los muertos. Del “yo” al “nosotros”, Eisenstein plasma un *pathos* político como buen “Orfeo de las mitologías comunistas” que es. Y esta política patética se configura a partir de una estética de despedazamientos operativos, un montaje de planos cortos, fragmentos de resistencia y gestos de rebelión.

Judith Butler –citada profusamente por Didi-Huberman- coincide en pensar que ese “nosotros” se articula en torno a la experiencia previa de la negación, la exasperación o la degradación (Didi-Huberman, 2017: 22 y ss.). La alianza se traba en función del rechazo compartido y la revuelta gestada en la dialéctica de lo individual y lo colectivo constituye una acción social en la que ningún individuo actúa solo, pero, a su vez, el sujeto colectivo no niega toda diferencia individual. Los levantamientos se sostienen sobre una metáfora que los instituye: la imagen de alguien que se yergue, alguien para quien erguirse significa una forma de liberación, alguien con la fuerza física para liberarse de las cadenas. Didi-Huberman rastrea esta potencia en un film que no cuenta ninguna llegada al poder –en efecto, el film es un homenaje a la insurrección soviética de 1905 que terminó en masacre-, sino que explora un nacimiento desde el dolor mostrando la potencia de un pueblo en sufrimiento en la celebración del impoder. Las imágenes y las narraciones surgidas en el contexto de estas insurrecciones constituyen el archivo del que emergen sus nuevos renacimientos. Por eso la “historia de las revueltas fallidas puede convertirse en un hito y un precedente histórico para los que se sublevan de nuevo. Una revuelta valiente que fracasa produce, sin embargo, héroes, mártires” (Didi-Huberman, 2017: 27).

“Un muerto reclama justicia” dice el cartel con el que Eisenstein abre el acto 3 de *El acorazado...* sosteniendo de algún modo una premisa que poco después, en 1940, Walter Benjamin haría suya, la de redimir el pasado salvando a sus muertos para que el enemigo deje de vencer. El pueblo en lágrimas termina asumiendo el dolor como potencia de una nueva acción: sostener la lucha ahora a partir de la confraternidad.

Este vínculo entre la emoción individual y los afectos colectivos es constitutivo del archivo posdictadura. Tal vez no haya mejor ejemplo que los mencionados siluetazos. Pero

incluso en experiencias vanguardistas, poco figurativas o que juegan con los límites de la legibilidad del mensaje, la trama de afectos exhibe su matriz transida de politicidad. Sin temor a sobreinterpretar, es posible encontrar algo de este juego emotivo en una experiencia como *Darkroom*, instalación-video-performance para rayos infrarrojos y un único espectador, de Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944), uno de los representantes de la vanguardia de los 60 e inexorable referente para los nuevos artistas.

En sus primeras ediciones, se trata de una instalación en la que una serie de performers actúan en la oscuridad como en una experiencia de teatro a ciegas. Los actores anónimos y con máscaras están tabicados participando de un experimento que los obliga a desarrollar acciones cotidianas e irrelevantes. Un espectador entra solo a la *dark room* con una cámara infrarroja para capturar algunas escenas. Jacoby denominaba a la experiencia como “un laboratorio de la oscuridad” a fin de que la oscuridad desvele nuevos modos de visualidad y socialización mientras el espectador es atravesado por un extrañamiento que no le permite reacomodarse a una nueva percepción.

En Belleza y felicidad (2002) y en el Malba (2005), *Darkroom* esgrime la virtud de sostener múltiples interpretaciones: la referencia al cuarto oscuro donde se revelan las fotografías; los cuartos donde se llevan a cabo encuentros destinados al sexo casual o grupal; la sensación de vida controlada a la que se ven sometidos los performers como una metáfora de la sociedad contemporánea; o un criadero de mutantes. Pero nos interesa también recoger otra que Jacoby menciona en *El deseo nace del derrumbe*.

Puede proponerse una quinta vía de acceso al sentido múltiple de *Darkroom*: aquella en la que resuena la experiencia concentracionaria. Los performers como secuestrados tabicados, y el espectador ocupando el lugar equívoco de la sociedad, que los vislumbra apenas, fugazmente. (Jacoby, 2011: 22)

En *Darkroom* resuenan las experiencias relatadas en los testimonios de los sobrevivientes de los centros de desaparición. Esto implica asumir la oscuridad como precondition del miedo y como promotor de la agudización de otros sentidos como el tacto y el oído. Temporalidad y espacialidad dislocadas provocan la deshumanización total de esos cuerpos que se acercan y alejan alternadamente. Una desolación que es posible leer en una clave antinormativa de afectos y configuraciones sensibles como un intento de reimaginar comunidades pospolíticas –en el sentido de posteriores al derrumbe-

eminentemente políticas, exigiendo nuevas exploraciones de las relaciones espaciales y temporales.

### **Del efecto al afecto o al revés**

¿Cómo aprehender las relaciones afectivas que se producen en las obras posdictadura? Preguntarse por la representación después del horror y asumir el archivo como presentación posible implica asumir que el espacio y el tiempo aparecen en el arte posdictadura como dos dimensiones contaminadas, asediadas por los fantasmas, alojando una comunidad de vivos y muertos, de cuerpos ausentes y presentes en la escena política contemporánea. Esta está atravesada por lo que Simone Osthoff identifica como un “cambio ontológico”, pues no solo se trata de conformar un “archivo posdictadura” en el arte argentino, sino de reconocer que la historia del arte viene produciendo un desplazamiento desde el “archivo como repositorio de documentos al archivo como una herramienta de producción dinámica y generativa” (2009: 11). Este cambio en la ontología del archivo se produce en parte por la contaminación entre la obra de arte y la documentación y “posiciona a la historia y la teoría ni completamente afuera del ámbito del arte ni enteramente adentro de él” (2009: 12).

La hipótesis que Osthoff sostiene y que resulta fundamental para nuestro planteo es que el archivo –incluso como obra de arte– desafía la noción de historia como un discurso basado en la cronología y la documentación. Obras como la mencionada *Nosotros no sabíamos* o incluso las intervenciones que León Ferrari produce en el *Página/12* ya no presuponen la idea de que una colección estable es posible, sino que solo un archivo generativo da cuenta más adecuadamente del vínculo entre imagen e historia.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> El 20 de septiembre de 1984, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (Conadep) entregó al entonces presidente Raúl Alfonsín el informe histórico donde se dejaba constancia de los sucesos ocurridos durante la última dictadura militar. Once años después, en 1995, el Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires declaró obligatoria la lectura en las escuelas del *Nunca Más*, el libro que compendia esos informes. *Página/12* lo editó en conjunto con la editorial Eudeba, acompañado por una carpeta de láminas numeradas realizadas por León Ferrari para ilustrar las portadas de la reedición. Los collages de la serie *Nunca más* son prueba de cierta fascinación de Ferrari por las imágenes vinculadas al Vaticano y a los dictadores. Así, vistas de infiernos medievales, escenas de *La Divina comedia*, grabados de Gustave Doré, propagandas del nazismo, fotografías de militares, son las piezas de esta máquina poético-política que reelaboran la matriz pesadillesca de los testimonios, creando una iconografía del horror que, de algún modo, juega con la temporalidad, pues las torturas medievales se cruzan con Hitler pero también con Videla y Massera.

En este sentido, el proceso de historización del arte posdictadura es frecuentemente una *mise-en-abyme* en la que los fundamentos de la historia del arte se vuelven indecibles entre la ficción y la no-ficción, entre la pretensión de objetividad y la exposición de la subjetividad, como resultado de las relaciones ya imposibles de desatender entre infinitos dispositivos y soportes como hay en la actualidad y, en el campo del arte, entre las obras, los escritos de los artistas y sus archivos personales, como ocurre con parte del arte contemporáneo (Lygia Clark, Hélio Oiticica, Paulo Bruscky, Eduardo Kac, para nombrar solo algunos).

Las conexiones entre obra de arte, investigación y teoría se vuelven evidentes y ponen de manifiesto que el proceso de logicización no implica dejar a un lado los afectos; por el contrario, vuelve necesario asumir una relación intrínseca entre los aspectos más “racionales” de la producción de obra y los más “afectivos”<sup>74</sup>.

La cuestión de la locación institucional del archivo –física, ontológica e histórica- se ha vuelto crecientemente relevante para la escritura contemporánea de la historia del arte. Como un mediador poderoso entre memoria y escritura, el archivo constituye un territorio fértil para el escrutinio histórico y teórico, especialmente para aquellos comprometidos en la escritura de la historia del arte post-1960s. (Osthoff, 2009: 27)

Esto implica aceptar cierta fluidez en la delimitación entre arte y documentación, lo que involucra desafíos para las maneras convencionales de pensar y escribir la historia y los sentidos sobre el pasado que surgen a partir de su examen.

Los archivos son, naturalmente, repositorios del pasado, pero en modos muy variables poseen la virtud de generar la sensación de acceso o contacto con los hechos de los que dan cuenta. En efecto, tal como propone Jaimie Baron, “el pasado parece volverse no solo cognoscible, sino también *perceptible* en esas imágenes” (2014: 1). Nos ofrecen una *experiencia* del pasado. Qué tipo de experiencia constituyen es la pregunta central, además de qué tipo de acceso posibilitan.

---

<sup>74</sup> Siguiendo una tendencia de lo que se conoce como el *Affective Turn*, una vertiente de raigambre anglosajona en ciencias sociales relativamente reciente, es fundamental desarmar la dicotomía tradicional entre razón y afecto como si fuera un caso de racionalidad vs. irracionalidad. Por el contrario, reclaman atender a las relaciones entre la racionalidad y la afectividad –incluso como dos formas del pensamiento– para asumir la politicidad de afectos positivos como el amor y la alegría, pero también de los negativos como la envidia y la vergüenza. En general, esta perspectiva es deudora de, entre otros enfoques, de la noción de *affectus* de Spinoza, para quien es inescindible la capacidad de afectar y ser afectado.

La autora es consciente de que, en paralelo a la “crisis” de la historiografía, se produce una crisis alrededor del concepto de archivo. Originalmente definidos como instituciones oficiales en las que se preservan documentos públicos, los contenidos de esos archivos han sido venerados como evidencia objetiva cuando deberían ser considerados construcciones en las que se ponen en funcionamiento operaciones de todo tipo. La misma noción de “evidencia” se vuelve problemática después de los abordajes ya clásicos del siglo XX (Foucault y Derrida, entre otros). Es entonces cuando el documento de archivo se comprende como una experiencia de recepción más que como el índice de una locación o domiciliación y se pasa de la autoridad del lugar al dominio de la experiencia. Se vislumbra así el desplazamiento que las aproximaciones teóricas actuales producen desde el archivo como lugar o *index* al archivo como superficie en la que percibir y experimentar.

El efecto de archivo es para Baron aquel que se produce o resulta evocado como un particular tipo de consciencia en el espectador que, aunque nunca puede ser garantizada, conlleva el reconocimiento de que el efecto se desplaza hacia un afecto que no permanece solo en el pasado, sino que establece un vínculo emocional con el presente. Así, el documento de archivo tiene menos que ver con una reflexión sobre los hechos o el lugar que representa que con la experiencia que suscita en su evocación. El afecto archivístico no se vincula solamente con la curiosidad de la imagen pasada, sino con lo que Baron denomina “disparidad temporal”, esto es, el modo en que se teje con la búsqueda actual que irrumpe en una cronología, que busca producir contrahistorias –y no solamente expandir el canon- que estén “basadas en *prácticas expandidas de lectura y escritura* que generen formas de diferenciación de la estructura burguesa, despolitizada y ahistórica que el discurso del canon representa” (Trafi-Prats, 2010: 25) y cuyo énfasis en el fragmento “interrumpe las grandes narrativas” (Baron, 2014: 110).

La producción de disparidad temporal frecuentemente produce no solamente el *efecto* de archivo, sino también lo que llamo “*afecto* de archivo”. Cuando somos confrontados por estas imágenes de inscripción del tiempo sobre los cuerpos humanos y los lugares, no hay solamente un efecto epistemológico, sino también uno emocional basado en la revelación de la disparidad temporal. En otras palabras, no solo investimos documentos de archivo con la autoridad del pasado “real”, sino también con el sentimiento de pérdida. (Baron, 2014: 21).

Referirse a este hiato en torno a la posdictadura implica aceptar que el archivo no da cuenta en ningún caso de la descripción más o menos adecuada de una serie de acontecimientos, sino del modo en que estos siguen presentes en la constitución tanto de las subjetividades como de todo un conjunto de emociones que se configuran comunitariamente. De algún modo, el acontecimiento, los acontecimientos, se diseminan en sus imágenes y relatos, en sus documentos y testimonios.

El desafío de la disparidad temporal lo propone una obra como *1983 Imágenes del regreso* (2008) de Dani Yako (Buenos Aires, 1955). Se trata de un proyecto producido a los 25 años del retorno de la democracia, un registro visual de los acontecimientos de 1983 capturados en fotos emblemáticas de cada mes. El artista revisa su archivo de 1983, año en el que además regresa del exilio después de casi seis años. El archivo se completa con textos de Jorge Lanata, Raúl Alfonsín, Estela de Carlotto, Beatriz Sarlo y Martín Caparrós<sup>75</sup>.

Mes a mes, el artista elige una o dos imágenes representativas de ese año clave para la democracia y que el autor compila para capturar el clima de ilusión y cambio después de la derrota de Malvinas. Enero está representado por el ingreso del féretro de Illia al Congreso y una imagen del hospital Borda; febrero por la huelga de estibadores de Buenos Aires y el recital de Mercedes Sosa en el Club Ferro Carril Oeste; marzo por los refugiados de inundaciones en Santa Fe; abril por la marcha que conmemora la guerra de Malvinas y una niña evacuada de Santa Fe tomando mate; mayo por el incendio en el puerto de Buenos Aires y dos imágenes la inundación del Chaco; junio por los evacuados en San Fernando, una imagen en Recoleta, Ramiro, el peluquero, el día del padre en Plaza de Mayo y un perfil de Borges en plena conferencia; julio por las antorchas en el aniversario de la muerte de Eva Perón, una familia que resiste el desalojo en Moreno y una marcha de las Madres de Plaza de Mayo; agosto por los apostados en la iglesia de San Cayetano en la víspera de la celebración y Bioy Casares en su casa; septiembre por unas jóvenes parejas en Plaza San Martín, un Alfonsín en campaña, el siluetazo en Plaza de Mayo y un músico en Florida; octubre por Alfonsín nuevamente, primero en Jujuy, después en el cierre de campaña en Obelisco y luego con su hija en plenas elecciones; noviembre, por los desalojados que acampan frente al hotel donde está Alfonsín y las siluetas de desaparecidos frente al Obelisco; diciembre con un Cortázar fumando en calle San Martín, una misa en Luján y los festejos en Casa Rosada.

---

<sup>75</sup> Que también involucran al lector/espectador en un efecto de disparidad temporal complejo.

Hay cierto énfasis cronológico en la estructura de la serie que, de alguna manera, configura a las elecciones de diciembre y los festejos por la entrada en la democracia como un *telos* obligado. Sin embargo, la selección de temas, los escorzos elegidos, la pluralidad de enfoques, la composición casi abstracta en algunas fotos y la pregnancia de los rostros en otras hace que no haya ni una sensación de completitud ni de exhaustividad. Son, justamente, “imágenes del regreso”, fragmentos de regreso y cambio. En este sentido, es importante notar que la serie se cierra con una foto del artista en Chaco en el mes de mayo cuyo autor es Rafael Calviño y una imagen de Laura, a quien le dedica el libro, fechada en junio. Las capas de pasado y los afectos se corporizan en una sucesión que escapa a la lógica teleológica y cuya cronología es, si bien importante (todos los meses aparecen “representados”), una construcción tan vinculada a las locaciones y los sucesos (fundamental testimonio de las inundaciones y los festejos que aclimataron ese año) como a las emociones personales que confluyen en el rostro de una mujer totalmente desconocida.

Las obras posdictadura producen, precisamente, este exceso que no se aloja en la catalogación ni en la fecha, que no se vuelve significativo en todos los casos ni se explica establemente en relación al conjunto. Un exceso –como el de “Laura” del final de la serie de Yako- que no se puede nombrar, que está relacionado con el amor tanto como con la pérdida y la ausencia, con la presencia y la aparición. Es un exceso que, como propone Simon O’Sullivan (2001) no puede pensarse teóricamente como trascendente, sino solo como un poder estético del arte en sentido inmanente a través de pensar el afecto como informe, inclasificable, ansioso. Allí van a recalar lo impresentable o inefable.

Explorar estas cuestiones implica centrarse en el modo en que se producen y transmiten los afectos a través de la articulación de imágenes que configuran entramados espacio-temporales. Teniendo en cuenta la sugerencia de Georges Didi-Huberman –quien afirma que cuando se está ante una imagen se está ante el tiempo-, seguir la huella del lazo entre archivo, afectos y temporalidad conlleva asumir que la *imago* supone el producto de un trabajo, un artefacto donde recalán emociones y significados no siempre claramente identificables.

A la luz de estas consideraciones, detengámonos a explorar la transmisión y conformación de los afectos involucrados en la particular obra de Diana Dowek (Buenos Aires, 1942). A partir de algunas series pictóricas –como *Pinturas de la insurrección* de 1973, algunos de los paisajes producidos entre 1975 y 1981, y la serie *Las heridas del proceso* de 1985-, se vuelve ineludible abordar el vínculo entre imagen, afectividad y

temporalidad, a la vez que sus obras obligan a volver sobre la relación entre el arte y la política como núcleo originario de la experiencia. Ampliar el corpus de obras a los años previos a la dictadura supone establecer en la temporalidad linealidades que se comprenden también desde el presente.

La obra de Dowek se nutre de múltiples influencias además de su propia pertenencia a una generación que debió atravesar décadas de las más turbulentas de la historia argentina reciente. Está, además, ligada al cine y eso se aprecia en el modo en que compone el cuadro pictórico, cómo dispone los elementos en la imagen, cómo equilibra luces y sombras y la manera en que construye puntos de vista que parecen inspirados en la toma panorámica o el plano cenital en los que resuenan Pasolini, Visconti y Fellini, tanto como Francis Bacon para examinar la construcción de los cuerpos.

Las pinturas de estas series se apoyan en dos centros de representación y reflexión que son el paisaje y el cuerpo, sobre los que la artista construye superficies de inscripción del poder represor y omnipresente: el cuerpo grupal de los manifestantes en *Pinturas de la insurrección*, el espacio abierto claustrofóbico que se cierra sobre sí mismo en los *Paisajes* y el cuerpo y sus restos en *Las heridas del proceso*. En todas las obras se percibe una reflexión sobre el cuerpo torturado, la fragmentación como predicado para aprehender la realidad posdictadura y las dificultades para dar cuenta del tiempo revulsivo del miedo. Sus temas, formas de composición y recursos visuales para narrar, se convierten en mecanismos de transmisión de afectos que apelan a la capacidad del espectador para dejarse afectar por las imágenes narrativas que se le ofrecen.

Griselda Pollock señala que algunos artistas cargan con –o se hacen cargo de– las huellas de “experiencias históricas horroríficas y políticamente causadas” (Pollock, 2013b: xxi). La pregunta que se puede hacer a estas prácticas, entonces, tendrá que ver con el modo en que el arte crea post-imágenes (*after-images* para Pollock) para producir algún tipo de transformación que no implique cura o resolución, sino que ponga en evidencia los post-afectos (*after-affects*) que quedan involucrados en la experiencia singular o colectiva. Es a partir de este interrogante que es posible “leer” la obra de Dowek valiéndose de algunas categorías que provienen de la teoría y la historia del arte, pero también de abordajes ligados a la epistemología feminista que propone Pollock.

Siguiendo la propuesta de la artista y teórica Bracha Ettinger y la lectura que Pollock hace de sus lineamientos metodológicos, es posible enfrentarse a las obras de Dowek con lo que la teórica llama fascinancia (*fascinance*), es decir, en “un encuentro de aprendizaje, prolongado, estéticamente conmovedor” (Pollock, 2013: xxii). Parece

involucrar la irresolubilidad entre la fascinación ligada a la belleza y el horror vinculado a la experiencia sublime o terrorífica. Es en este sentido que es posible abordar las obras de la artista en tanto movilizan post-afectos y huellas del trauma, es decir, como “acontecimientos o experiencias excesivas de ‘digerir’ para la capacidad de la psiquis y para los recursos existentes de representación de abarcar” (Pollock, 2013: xxii).

Lejos de cualquier función ornamental, la pintura de Dowek asume la influencia del realismo crítico de Antonio Berni en su constante indagación sobre el poder y sus figuras. En una entrevista del año 2005, Dowek describe su obra del siguiente modo: “Sucede que mis series son secuencias de aquellos elementos simbólicos o metafóricos que representan la realidad del país en determinado momento y determinado lugar. Cada serie tiene su aquí y ahora” (Dowek, 2005: 64). En algunas obras, esta determinación temporo-espacial será figurativa y en otras, figurada. Con infinitos matices entre ambos mecanismos, Dowek no le escapa a la responsabilidad de testimoniar e interpelar las memorias e historias oficiales para dejar aparecer la grieta que marca una cesura imposible de reapropiar.

Podría parecer extraño hablar de duración en relación con la bidimensionalidad del cuadro, pero las obras de Dowek abren una dimensión temporal en el espectro que va del conceptualismo al hiperrealismo para dar cuenta de las marcas de la historia. De hecho, el montaje es la forma que parece más adecuada para describir en *Pinturas de la insurrección* el modo en que se construye una secuencia, con cierto ordenamiento de los sucesos, donde las cuatro imágenes hacen aparecer el enfrentamiento entre la policía y las manifestaciones que siguieron al Cordobazo. El encuadre es prácticamente uno cenital e intenta captar la arquitectura de un evento histórico completo, aunque elige deliberadamente hacerlo sin dar mayor detalle a los cuerpos. Para ello, construye una cronología compleja entre las imágenes que no indican un único sentido de lectura, y un montaje dinámico al interior de cada una de ellas.

Asimismo, lejos de retóricas metafóricas o elípticas, la obra de Dowek indaga sobre la violencia y el silencio en la serie *Paisajes*. Con larga tradición en la pintura argentina, el paisajismo de Dowek se desplaza de cualquier idealización y hasta rehúye de ciertas prerrogativas de realismo. En parte de la serie, utiliza el espejo retrovisor del auto como dispositivo para dar cuenta de la mediatización necesaria para ver la realidad y hasta para creer en ella. Propone el recorrido desde el interior de un vehículo que huye o del que hay que huir. En un gesto cinematográfico, pinta la velocidad de la angustia sin las precisiones que podrían haberle valido la censura más brutal, dado que gran parte de la serie se produjo y expuso en plena dictadura. Por eso, en un juego dinámico entre visibilidad e invisibilidad,

entre sinécdoque y metonimia, Dowek transporta afectos ligados al miedo como la ansiedad concibiendo un artilugio complejo, que introduce al espectador en el dispositivo, obligándolo a experimentar. El interior del auto y el mecanismo disruptivo de habitarlo remite a la autoridad y la violencia que hay detrás de la operación de un secuestro o la sensación de zozobra que se siente mientras se huye.

Resulta relevante recuperar el juego entre visto/no visto y adentro/afuera que se plasma en *Paisaje con retrovisor II* de 1975 y *Atrapado con salida* de la serie *Alambrados* de 1977. Estas obras consolidan una vía para indagar sobre esta vocación de testimoniar de una época tormentosa y traumática. Los distintos mecanismos de ocularización puestos en juego dentro de las obras, obligan al espectador a preguntarse “¿Quién ve?”, o más bien, “¿Cómo quién veo?”. En *Paisaje con retrovisor II*, se construye una mirada que es casi desde el interior de un auto. Atrás quedó un cuerpo al costado de la ruta. Por la fecha en que fue realizada la obra de Dowek no es impensable que esté refiriéndose al accionar de la Triple A. El conductor del automóvil –o el espectador- parece huir dejando todo atrás. ¿Quién queda atrás? ¿En qué circunstancias? La huida aparece informada por el miedo que acecha al que se escapa y parece conformar un díptico entre el camino inquietante que se presenta por delante y el secreto a voces del golpe inminente.

El cadáver aparece borroso, indefinido, anónimo. Hay, evidentemente, una asunción sobre el punto de vista en esta decisión estética, un compromiso con la historia que, posiblemente, pretenda poner en evidencia la desprotección de la vida desnuda frente a la violencia del Estado y sus epifenómenos parapoliciales. En *Paisaje* de 1976, Dowek se permite salir del auto. Una serie de cuerpos huyen a cielo abierto. La paleta desaturada imposibilita descubrir las individualidades, se trata de un grupo que huye y resuena como supervivencia la imagen de los fusilados de José León Suárez, filmados por Jorge Cedrón en *Operación masacre* (1972) o los que serían años después los fugados de la mansión Seré. La fórmula del *pathos* de la fuga vuelve en las pinceladas indefinidas que superpone a los cuerpos y su contexto.

Como si fueran el fotograma de una película, los paisajes de Dowek parecen ser las imágenes inmediatamente anteriores a la desaparición, tema que se instala en su obra como en gran parte del arte argentino a partir de entonces. Esto ocurre definitivamente en *Atrapado con salida* de 1977. Esta obra consiste, precisamente, en un alambrado roto, detrás el pasto de una posible vía de escape. El atrapado, de nuevo el punto de vista del espectador, tiene salida a diferencia del protagonista de aquel film de Milos Forman de 1975. Allí era un psiquiátrico guiado por una enfermera perversa; aquí las figuras de

autoridad sean probablemente las organizaciones parapoliciales con las que el Estado tramó la desaparición forzada de personas.

Las obras de Dowek trazan una lógica que no es cronológica –o no necesariamente en una lectura de conjunto-, pero adquieren otra profundidad si se las piensa, al mismo tiempo, simultáneamente y en sucesión, es decir, anacrónicamente. La cronología se vincula a las vivencias que la autora va plasmando en su derrotero por la violencia política, pero el corte sincrónico-diacrónico permite unir las heridas de la pre y la pos-dictadura. Es así que en la serie *Las heridas del proceso* los cuerpos femeninos aparecen desnudos con suturas grotescas y pedazos de tela cocidos a la piel. El cuerpo torturado traza un mapa de las vejaciones que especialmente sufrieron mujeres y las telas parecen ser las costuras desprolijas con las que se pudo seguir viviendo. Dowek parece ver el cuerpo femenino como una cartografía del dolor, como lo hizo la dictadura con la ciudad, la vida pública, la memoria social.

La potencia visual de las obras de Dowek genera ineludiblemente un espectro de afectos que obliga a repensar el modo en que se puede reconfigurar el espacio social a partir de lecturas reparativas de la opresión que no encierren al cuerpo social en una melancólica espiral del recuerdo que obture el potencial político y agenciador que tienen afectos como el miedo y caminos como el del arte. En este sentido, seguir la propuesta de Pollock significa aceptar que el trauma (la representación y los afectos involucrados) no está encriptado, sellado definitivamente en el inconsciente como un vacío que aparece ocasionalmente de modo fantasmal, sino que los post-afectos pueden ser movilizados. Las post-imágenes podrían ser comprendidas en términos de lo que Ettinger llama “*transportation*”, es decir, vehículo pero también destino, movimiento y detención, dialéctica y suspensión. Esta “transportación” se produce desde la intimidad psíquica que se debate entre *aisthesis* y trauma hacia el rol del arte para producir una nueva poiesis que permita rodear el vacío de representación dejando aparecer el *pathos*.

Según Pollock, el trabajo que realiza el arte (o que se realiza con el arte) sobre el trauma se arriesga a ser traumático en sí mismo. Puede constituir un pasaje hacia el encuentro con las huellas o bien implicar el pasaje desde ellas. En este sentido, es posible hablar de otro aspecto de la transmisibilidad de los afectos transportados por las obras de arte. Los post-afectos permanecen en la cultura que no se ocupó de su herencia, en tanto trabajo sobre el pasado. Estos afectos se mantienen encriptados –*encryptment*, es el término que usa Pollock- haciendo evidente que no sólo el dolor del trauma es transmisible, sino también los afectos derivados, como la culpa o la vergüenza que comprometen la

transmisibilidad social en su conjunto y no sólo mediante los modos de dar cuenta de la experiencia (o *narrar*). En este sentido, podría decirse que la obra de Dowek descripta el miedo para generar espacios potenciales de transformación.

¿Qué puede hacer el arte con estos afectos? Indudablemente, no sólo intentar desplazar el encuentro sublime con lo traumático, sino volver evidente que el trabajo con afectos supone una formalización creativa, poiética. Desde una perspectiva feminista, Pollock retoma las reflexiones de Ettinger, quien registra un giro en el arte contemporáneo hacia los compromisos estéticos con residuos traumáticos. Desde un enfoque lacaniano que piensa lo Real como trauma psíquico estructural y a lo irrepresentable o impensable como abordable a partir del arte en el intervalo que se establece entre el trauma y la fantasía, Ettinger sugiere que el proceso artístico que implica transformación es capaz de “negociar” afectos con el trauma y movilizar a los sujetos aún a partir de afectos aparentemente ligados a la parálisis o a la inacción, como el miedo. La artista hace hincapié en la muy temprana emergencia de procesos psico-estéticos y trans-subjetivos para facilitar la transmisión y transformación de los residuos y huellas de los eventos traumáticos, ya sea en términos personales como históricos.

La dupla trauma/arte se enfrenta a una consideración sobre la diferencia estética que se centra en otros aspectos de la experiencia que no se preocupan ni por los riesgos de la esencialización ni por el fundamentalismo. Es en este contexto que Ettinger introduce un concepto central: el testimoniar-con estético (*aesthetic-wit(h)nessing*). Sugiere que en el siglo XXI se carga un enorme peso traumático y que el testimoniar-con estético en el arte constituye un vehículo de alerta que, podría agregarse, resulta privilegiado. Esto se comprende mejor si se recuerda que para Ettinger, aunque no se haya sido personalmente víctima de la perpetración, se cargan colectivamente sus residuos traumáticos en tanto están dispersos en la espacio-temporalidad de la cultura. El arte tiene a su cargo, entonces, iluminar nuevas posibilidades de aprehensión afectiva e imaginar transformaciones creativas potenciales apoyadas sobre la relación entre proceso estético, sensibilidad y compasión.

En respuesta a las preguntas éticas profundas sobre el sufrimiento humano y nuestras injurias infligidas históricamente que aparecen de modo urgente en la superficie del arte y la filosofía, la práctica estética puede poner en funcionamiento un modo de testimoniar-con estético. (Pollock, 2013b: 13)

En medio de la palabra anglosajona para “testigo”, *witness*, cuya historia jurídica, filosófica y ética la colocan en un lugar de centralidad en distintos ámbitos del pensamiento desde mediados del siglo XX en adelante, Ettinger introduce una “h” que no sólo suspende la grafía de “testigo”, sino que habilita su desplazamiento a la aparición del “con”, *with*, *witness*, sugiriendo el estar-con, estar al lado de, el compartir. Como es evidente, los paréntesis en *wit(h)nessing* vuelven activos los dos significados aludidos. Es así que el testimoniar-con estético –a pesar de que el juego de palabras de la traducción se diluye drásticamente- es el resultado de un trabajo, de una entrega que supone cierta apertura al exterior al mismo tiempo que ciertos estratos de temporalidad superpuestos. Estos entramados temporales hablan de co-afección y relaciones trans-subjetivas que Ettinger llamaría matriciales, vinculadas a ser testigos y ser testigos-con.

Estos tejidos temporo-afectivos transportan los afectos desde la memoria y la estructura psíquica hasta las obras en donde se transforman producto de los procesos de figuración que incluso pueden conducir al disfrute o placer estético. El arte contemporáneo que se enfrenta a estas cuestiones no sólo resulta ser vehículo, sino que crea estaciones donde los post-afectos recalcan antes de formar parte de la configuración afectiva compartida.

Los post-afectos generados a partir de las obras de Dowek pueden eludir la clasificación de trauma y evocar el proceso post-traumático sin pensarse específicamente como traumáticas, es decir, asumiendo su carácter histórico y su fuerza para reflexionar sobre el pasado. Como quedó dicho más arriba, el trauma parece ser un exceso en la obra o su significado, que ingresa en una dinámica afectiva interna a la obra. El trauma en sí mismo es “clásicamente definido como más allá del ámbito del lenguaje y la representación; por lo tanto, un imaginario del trauma podría no ajustarse fácilmente a la lógica de la representación” (Bennett, 2005: 3). Como señala entre otros Ernst van Alphen, no es posible limitar la función del arte a la producción de placer (estético) o a la redención post-traumática, dado que lo que es central es el poder para desafiar más que reforzar la distinción entre el arte (o el ámbito del discurso imaginativo) y la realidad post-traumática. Es precisamente este intervalo el que se vuelve interesante interrogar de cara a problematizar el carácter representativo y la potencia afectiva y post-afectiva de determinadas obras.

Jill Bennett señala que el arte que intenta bordear el vacío de representación del trauma se comprende mejor en el modo de lo transactivo que de lo comunicativo. Esto significa que la obra “toca” a los espectadores sin necesariamente comunicar el “secreto”

de la experiencia personal. Es decir, negocia afectivamente con los actores involucrados, sin tramitar cura o superación alguna. Esta naturaleza transactiva se comprende mejor al examinar el modo en que se produce el afecto en y a través de la obra y de qué manera es experimentado por los espectadores. El afecto es más efectivo para el pensamiento profundo sobre el pasado por el modo en que se expande en lo público –es decir, se transmite, migra, muta- y por la forma en que fuerza al espectador a comprometerse. En este sentido, Bennett recuerda que las obras que se vinculan al trauma, o mejor a culturas post-traumáticas, promueven una empatía crítica y auto-reflexiva como forma de compromiso adecuada. Es siguiendo a Dominick LaCapra que entonces es posible sugerir el concepto de “desajuste empático” (*empathic unsettlement*) para describir la experiencia estética de sentir por otro y al mismo tiempo estar atento a la distinción entre las propias percepciones y la experiencia del otro. Es en este proceso de subjetivación/desubjetivación que la obra como poiesis se hace posible. Es en el hiato entre estas dos instancias, en el desajuste, en el anacronismo, que los afectos emergen como contingentes y necesarios al mismo tiempo.

Lo que hace el afecto es producir una experiencia somática en tiempo real, ya no encuadrada en el ámbito de una representación. Este desplazamiento por “fuera” de cualquier referencialidad obliga al arte que lidia con lo traumático a resistir este proceso. En el caso de las obras de Dowek esto no implica la narrativización de la experiencia traumática, sino la impresión del trauma como huella. Es así que no conlleva solamente la lectura del significado de la obra, sino la posibilidad de convertirse en testigo y transmisor, o incluso transporte y estación de los afectos.

Las obras de Dowek evidencian un testimoniar-con dialéctico tal como Ettinger y Pollock lo tematizan en la medida en que conllevan la permanencia en la imposibilidad de clausurar el vínculo con el pasado. Los cuerpos difusos, los espacios abiertos que generan claustrofobia, el hiperrealismo de los cuerpos cocidos, penetrados, proponen un nuevo capítulo en lo que Pollock llama “museo feminista virtual”<sup>76</sup>. Dowek inauguraría en él un encuentro nuevo sobre el denominado “arte político”, en la medida en que sus obras movilizan afectos ligados a la velocidad, al movimiento, a las tomas cinematográficas, pero también al modo en que el arte argentino se ha medido con la dictadura tanto antes, como durante y después, utilizando una retórica compleja para volver visible lo indecible.

---

<sup>76</sup> Remitirse al capítulo 2 de esta tesis.

Abordar las obras de Dowek desde estas consideraciones sobre el vínculo del arte con la historia y la emoción, implica asumir una reconfiguración de las nociones de temporalidad, espacio y archivo, al mismo tiempo que pensar una noción de poiesis para el arte que asume lo inescindible de hacer y transformar o, para decirlo con las nociones de Ettinger, la indisoluble relación entre hacer y transportar. Estas ideas permiten establecer nuevos viajes por el archivo que Pollock replantea cada vez y hace emerger una historia sin clasificaciones que hace del recorrido un camino de afectos.

Warburg llamaba *Pathosformel* a una formulación icónica del sufrimiento y la emoción extrema, una imagen que registra los signos afectivos del trauma propio o del otro. En estas series, Dowek hace aparecer la fórmula del pathos de la historia reciente a través de imágenes de fuga, secuestro, el cuerpo torturado, el temor a la autoridad. Imitando el gesto warburgiano es posible intentar comprender la afectividad de la imagen como portadora de memoria corporalmente codificada de intensidades traumáticas. Con Warburg, entonces, se propone una iconología del intervalo, un método para rastrear una dimensión de la imagen que excede sus aspectos compositivos y semánticos -incluso corriéndose de la mirada más pragmática con la que es posible abordar una obra de arte, la de representar y transmitir emociones o significados mediante la imagen. Se vincula a los afectos que fluyen alrededor y por la imagen en y más allá de su función como símbolo o sustituto de significaciones. Esta operación supone comprender el afecto como una vibración que escapa al sentido más asible y se parece más al modo en que Roland Barthes describe lo que de la fotografía sale a afectar al espectador.<sup>77</sup> La imagen, entonces, se convierte en un espacio para dar acceso a ese intervalo que yace en tensión entre los elementos simbólicos del registro. Intervalo que es, precisamente, el que suspende la clausura sobre la significación para sostener la dinámica de los afectos.

La iconología del intervalo es para Warburg un método por el cual se rastrea lo que ocurre en el arte más allá de su capacidad para significar, que es posible decodificar a través de las capacidades afectivas a las que los espectadores responden con un complejo de imágenes de la memoria y gestos físicos. El *Zwischenraum*, el espacio entre medio, el intervalo, literalmente el espacio entre espacios, alcanzado por procesos estéticos, implica un espacio entre la presión inarticulada del afecto y el pasaje por la comprensión simbólicamente articulada, necesario para la transformación del afecto en conocimiento y memoria. Lo interesante de las obras Dowek es que este proceso no se reduce a un “pasaje”

---

<sup>77</sup> En *La cámara lúcida* (1980), una suerte de libro testamentario, Barthes asegura que el *punctum* de la fotografía sale a punzar al espectador, a herirlo, a afectarlo.

–como si la tela fuera un “puente”-, sino que el afecto se sostiene en su fuerza rudimentaria e inasible.

Con Pollock podría decirse que este pasaje, sin embargo, produce algo de disfrute (*jouissance*) originario, “la dolorosa pero disfrutable intensidad del afecto a punto de convertirse en una emoción conocida y cognoscible, se pierde, *para nuestra propia seguridad*, sin ser suprimida por completo” (Pollock, 2013: 63). Es este sentido agrega:

“El afecto estético en la práctica artística era este sentido de un *Zwischenraum* entre lo conocido y lo desconocido, lo dicho y lo no dicho, que traiciona y transporta un miedo psíquico o psicológico que Warburg sentía contemporáneo, que la historia del arte mortificadamente intelectual o formalista no sólo falló en registrar, sino que se rehusó peligrosamente a reconocer”. (Pollock, 2013: 63)

Es a este reconocimiento al que las obras de Dowek interrogan. El placer estético está en la presentificación del miedo, que no sólo reenvía a un episodio del pasado o a un relato escuchado, sino a la propia vivencia del miedo en una situación no necesariamente atravesada por la violencia de Estado, ni únicamente ligada al pasado.

Al centrarse en la pregunta por el tiempo, Dowek lo convierte en el eje estético fundamental para pensar la compleja relación entre política y arte, y entre imagen e historia. Sus obras no son post-imágenes porque las haya producido en el contexto de dictadura (antes o después), sino porque transportan post-afectos que se resisten a resolverse en la estabilidad del significado.

## **Melancolías de archivo**

Uno de los afectos usualmente vinculados al arte posdictadura es, como se señaló someramente, la melancolía. De larguísima tradición, resulta interesante recuperar algunas de las notas con las que la filosofía, la historia o la teoría del arte la ha recuperado.

La aproximación contemporánea la asocia con la idea misma de “modernidad”, la que se define por contraposición a algo que está perdido, que ya no se posee, y se entiende como experiencia de la temporalidad en relación con experiencias vividas. Queda asociada también a una utopía de progreso y hasta con la revolución, la promesa de eterna perfectibilidad humana, la democracia e igualdad universal, la auto-determinación del

sujeto y mejoras en la vida a través de los avances de la razón en ámbitos como el de la medicina, la tecnología y la economía.

Según Jonathan Flatley (2008), la promesa utópica de progreso coloca al individuo en una situación de depresión “estructural” en la medida en que esas promesas no son nunca enteramente cumplidas. Es en *Affective Mapping* donde se propone pensar el potencial político de un afecto considerado normalmente como negativo y obturador de la acción y el pensamiento como la melancolía. En efecto, propone pensar a la melancolía en su aspecto “activo”, como un verbo, y asumir que “melancolizar” no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede referir a la dimensión del “hacer” y funcionar como el impulso para la conquista de deseos, cambios o reescrituras. El autor realiza una obligada referencia a *Duelo y melancolía* -que Freud comenzó a escribir en 1915- para pensar la experiencia de la modernidad como constitutivamente discontinua y ligada a la pérdida, cuyo tratamiento encuentra en pensamientos como el de Walter Benjamin un giro hacia el aspecto del *hacer* humano.

Según Flatley, en la perspectiva benjaminiana de la melancolía se vuelve evidente “la historicidad de la propia subjetividad, en efecto la sustancia de la historicidad” (2008: 3). Conectando la melancolía con la experiencia de la modernidad, Benjamin habilita pensar el modo en que el arte, entre otras prácticas culturales que intentan desafiar la normatividad representativa de la dominación, reescribe la historia.

*Affective mapping* recoge *Las flores del mal* de Baudelaire, pues, en 1857, representa un punto de giro en la historia de la relación entre la melancolía y la estética. Con Baudelaire, “vemos la emergencia de una poesía melancólica decididamente antiterapéutica, cuyo objetivo no es hacer ‘sentir mejor’ o redimir experiencias dañadas, sino redirigir la atención a esas experiencias” (2008: 6). El modernismo de Baudelaire, como se ha visto, intenta transformar la experiencia del tedio (*l’ennui*) -que quita al individuo su capacidad de actuar- en *spleen*, es decir, en un estado en el cual se es excesivamente consciente e interesado por las pérdidas y el sufrimiento. En el planteo benjaminiano, esta transformación se da por una suerte de auto-extrañamiento, en la medida en que se produce una alienación que permite convertir a la vida emocional en un dato histórico a ser pensado, a ser melancolizado.

Flatley recuerda el significado que los formalistas rusos tenían de extrañamiento o la idea de un “efecto de alienación”, que abordaban las obras brechtianas. A partir de esta desautomatización o desfamiliarización, es posible ver la vida emocional como extraña y pensarla a partir de un distanciamiento reflexivo. Rever la fisura en la subjetividad que

marca la experiencia del *shock* invita a pensar modos de representar o tramar ese *shock* y reorientar la acción melancólica no hacia la pérdida, sino a la activa narración.

Benjamin historizó la melancolía en *El origen del drama barroco alemán* (su tesis de habilitación de 1925 publicada en 1928) partiendo de la teoría medieval de los humores, el retorno a la antigüedad griega durante el Renacimiento -momento en que la figura de Marcelo Ficino es central al incorporar la tradición astrológica sobre Saturno- que derivó en una iconografía muy transitada como el grabado *Melancolía I* (1514) de Albrecht Dürer y hasta en los héroes melancólicos shakespearianos como Hamlet. En este sentido, asegura que la historia de la melancolía tiene lugar en el espacio de esta dialéctica y en ella alcanza el punto culminante la magia propia del Renacimiento. Se trata de una época en la que el hombre se esfuerza por descubrir las fuentes del conocimiento oculto de la naturaleza. En este contexto, la imagen del melancólico intenta captar las fuerzas espirituales de Saturno y escapar a la demencia.

Con Ficino aparece expresada la profunda vinculación existente entre genio y melancolía. La creación artística, literaria y filosófica permite al melancólico canalizar las energías que descubre en su interior. Con Ficino se puede pensar en la lectura benjaminiana la existencia de un favoritismo entre la inactiva interiorización del melancólico, su conciencia de totalidad y el trabajo intelectual, cuyo constante ejercicio del pensamiento exige aislamiento, abstracción, concentración y contemplación estática de las propias fantasmagorías. Es propio del melancólico el tratar mejor con las cosas que con las personas, y es en la creación en donde se produce mejor esa relación.

Benjamin intenta presentar al Barroco sin deudas con el mundo clásico, es decir, no asimilable a la tragedia griega en la medida en que sus objetos dramáticos –ahora la historia y no el mito- daban por resultado géneros y *pathos* claramente diferenciados. En el teatro barroco, sube a escena la historia sin *topoi* cósmicos de dioses, pues su puesta se corresponde con el mundo interior del sentimiento y los temas políticos. El drama barroco no toma su fuerza de la antigüedad, no es un “retorno” al mundo antiguo, sino más identificable con el siglo XX y los problemas estilísticos que se pueden pensar en el expresionismo. Para decirlo con Warburg, el barroco podía verse como “una vuelta a la vida”, pero no un retorno a la antigüedad. Su herencia renacentista era imponente y se plasmaba en múltiples aspectos coreográficos e icónicos y de estilo, pero Benjamin prefería poner énfasis en su singularidad inasimilable.

Benjamin presenta al *Trauerspiel* como un drama fuertemente moderno y a la melancolía como su núcleo fundamental. El barroco es en algún punto un “mundo vacío”,

en el que el hombre padece un mundo de convenciones externas, contrapuestas a la “humanidad” que eliminan todo sentido vital y espontánea intimidad. Así, articula una protesta contra la sociedad burguesa en términos del quiebre de una comunidad utópica o mesiánicamente figurada. Para Benjamin, eso estaba implicado en la entrada en la modernidad, asociada a la mutilación y el empobrecimiento del alma. La melancolía en este contexto capta el compromiso con las cosas muertas, pues las circunstancias del mundo protestante son las determinantes del estado de ánimo melancólico, aunque Benjamin no cree que se trate de un sentimiento fugaz, sino un “sentimiento motriz” en respuesta a una “constitución objetiva del mundo”, en el que la mirada melancólica es una forma objetiva de relación para sostenerse en pleno luto.

En el estado melancólico, el mundo se convierte en una serie de objetos sin función necesaria o significado preciso, el mundo mismo ha sido vaciado de significado y, en este sentido, ha sido preparado para la transformación alegórica. El estado emocional melancólico, aún a través de la pérdida y las ruinas, es al mismo tiempo liberado para imaginar el modo en que el mundo habrá de ser transformado, el modo en que las cosas podrían ser verdaderamente diferentes de lo que son. El melancólico se abraza al objeto muerto o perdido a fin de redimirlo. Así es cómo Benjamin lee *Melancolía I*, en el cual el sujeto ha dejado de lado los utensilios de la vida activa y son vistos ahora como objetos de contemplación. Benjamin habilita el espacio para una potencia imaginativa disruptiva de transformación radical y redentora en la que este modo melancólico de ver, no obstante el retiro hacia la melancolía contemplativa, podría servir a una función afirmativa.

En el Romanticismo –de Goethe a Keats, pasando por las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) de Kant- la melancolía se entiende como un estado de reflexión intensificada y de auto-consciencia, además de una mirada sobre el sufrimiento que termina siendo una “fuerza de ennoblecimiento del alma” (Flatley, 2008: 38), pues para comprender el sufrimiento o experimentar la belleza –dos tareas caras a la estética de la redención benjaminiana-, Flatley asegura que es necesario conocer la melancolía. Es posible, entonces, asumir que la melancolía puede ser metodológica y no reducirse a un estado de contemplación paralizante, sino transformarse en un estado afirmativo que mira hacia el futuro, que ve en la imagen una potencia de futuridad, que cree que melancolizar es el modo en que se captura la pérdida en el presente, trazando una lógica histórica a partir de la discontinuidad y la revaloración del instante. Así considerada, la melancolía no es algo a ser curado, sino que el sentimiento de pérdida y el duelo

imposible son emociones a las que seguir atado y no objetos históricos que dejar simplemente atrás.

Entre otros abordajes en la obra benjaminiana, *El origen del drama barroco alemán* evidencia que el sujeto melancólico tiene la posibilidad de resistir a la pérdida o la naturaleza caída de la experiencia de la modernidad. Pero a su vez la melancolía permite un acceso profundo al mundo material y a su expresión en la forma alegórica. Si bien Benjamin aborda el problema de la melancolía en el Barroco –aun inscribiéndose en la tradición clásica sobre el tema, esto es, la historia que va de Platón y Aristóteles al Renacimiento, sirviéndose de la Escuela de Salerno y de las aproximaciones de Aby Warburg y su interés astrológico- lo que el melancólico pierde en la modernidad es su propia subjetividad, es el sujeto luctuoso mismo el que se diluye en la fugacidad y la velocidad. El problema sigue siendo de qué modo se expresa este luto continuo de la pobreza de experiencia. Parte de la respuesta está posiblemente en el tratamiento de la alegoría en *El origen del drama barroco alemán*, en donde se analiza la solidaridad entre luto y alegoría y se esclarece el lugar que la melancolía tiene en el pensamiento.

La alegoría se presenta como la instancia expositiva de la caducidad de las cosas, es el aparecer de la muerte de las cosas lo que la alegoría exhibe. En este sentido, para comprender el vínculo con la melancolía, hay que poner en relación ambas nociones y asumir la clave teológica en la que se desarrolla el planteo. Tal como propone Susan Sontag (2007), “la alegoría es la manera de leer el mundo típica de los melancólicos” (2007: 133).

La melancolía permite pensar, entonces, cierto agenciamiento cuando no se reduce a la parálisis conformista que encuentra placer en el dolor y la pérdida. Debe entenderse no ligada a síntomas de enfermedad o propios de la decadencia de la historia, sino que puede convertirse en una suerte de antídoto “antimoderno” que posibilite volver sobre las ruinas no para describirlas como fase necesaria de un proceso positivo, sino para devolver la imagen del horror como los monstruos de la literatura del siglo XIX. Drácula, Frankenstein o Dr. Jekyll y Mr. Hyde, entre otros, melancolizaron las fantasías destructivas del capitalismo mordaz, la tecnologización de la vida y la confianza ciega en el discurso científicista y positivista.

Frente a la ruina, se instituye la acción y la imagen y, frente a la presentación “moderna” del pasado, se construye un archivo que recoja sus restos. Esta puede ser considerada la operación central de gran parte del arte posdictadura y la estrategia metodológica sobre la que se apoya este trabajo. Esto implica considerar a las obras de arte como producto de sedimentaciones vinculadas a la pérdida y la desaparición, a la orfandad

y el miedo; obras que continúan “unidas” al pasado, pero no como a una espiral melancólica que sostiene en la inacción. Una historia del arte reciente que arme el archivo de estos afectos vinculados a la historia debe asegurarse de no tomar a las obras como instrumentalización de los acontecimientos, sino como acontecimientos en sí; no como objetos que la teoría debe abordar, sino como elementos teóricos a decodificar.

El archivo, tal como ha sido concebido tradicionalmente, como una localización del saber, “un lugar donde la historia misma es alojada, donde el pasado es albergado” (Boulter, 2011: 3), está inexorablemente tramado con la memoria cultural, su preservación y presentación, de modo que implica una estructura temporal propia. Escapando a teleologías y cronologías clásicas, el archivo puede seguir el giro arqueológico que lo conduce a convertirse en espacio de comienzo y futuridad aun cuando refiera al pasado.

Las obras posdictadura permiten leer el núcleo de *Duelo y melancolía*, trabajo que inspiró, naturalmente, a gran cantidad de discusiones contemporáneas sobre el trauma y el duelo, esto es, la “economía del dolor” que nunca se resuelve del todo, que señala una dinámica que propone metabolizaciones diversas, incluso algunas que nunca se sobrepasan del todo. Aquí es donde aparece la fisura que diluye la consideración freudiana sobre la melancolía como patológica y permite pensar en las obras de arte como instanciaciones de la pérdida –individual o colectiva.

Recojamos una última imagen para terminar este capítulo. Expuesta en Galerías Pacífico, *Con los pies en la tierra* (1994) de Carlos Alonso reúne tal vez varios de los efectos y afectos de archivo recogidos en este capítulo. Traza una espacio-temporalidad que reenvía al pasado y conmueve en el presente. ¿Qué mejor ejemplo que esta obra para representar al modo en que el arte se acerca ineludiblemente al pasado sin clausurar en la referencia a un hecho puntual sino abrir un registro melancólico, no en el que quedarse, sino desde el que moverse.

Alonso alude a la pasión de Cristo en la medida en que las líneas de fuerza de la tela se corresponden a una suerte de crucifixión de una víctima femenina. Vistos desde abajo los pies se exhiben más desproporcionados y aunque parecen pesar mucho quedan de alguna manera suspendidos. Como *Pathosformel* del cuerpo torturado –que reenvía a los *Desastres* de Francisco Goya o los gravados infernales de Gustave Doré-, el cuerpo exhibe las marcas del sojuzgamiento –la desnudez, la expresión ausente, los pantalones bajos que sin esfuerzo ni sobreinterpretación remiten a un crimen sexual, las manos atadas en la espalda- pero no el opresor, que apenas queda aludido por unas enormes manos rojizas. La dignidad del rostro de la víctima es proporcional al cuerpo negado del verdugo,

que se camufla metonímicamente en sus miembros brutales. Un expresionismo vital emerge del rostro melancólico de la víctima, que resiste a la animalización y el carneo al que es sometida. Una poética que remite a la desaparición haciendo aparecer variaciones de la carne, de la tierra, de la violencia, del shock.

“Entender los pasajes de regímenes autoritarios a democráticos en tanto sostenidos sobre una permanente tensión entre la continuidad y la discontinuidad” (Macón, 2006: 11) es la premisa para comprender la producción cultural de la transición conflictuada entre la temporalidad convencional y la política que exige desgarrar. En este marco, el arte no solo representa un acontecimiento, sino que disputa la construcción de sentido que pesa sobre él. Por eso, como sostiene María José Melendo, “para el arte lo importante no es ya *mostrar* el pasado sino *hacerlo*” (2006: 83). Transformar, hacer, transmitir, transportar, tramitar, parecen ser los significantes que quedan unidos por la necesidad de representación y conservación que exige el evento traumático.

Los archivos nacionales fueron creados para fundar naciones –paradigmáticamente los franceses después de 1789- y para controlar las memorias que se propagaban entre los ciudadanos. Por eso la noción de contra-archivos surge para referir a un archivo como el de la posdictadura en Argentina, en la medida en que no solo se asume su importancia en la configuración de imaginarios disruptivos y alternativos a las miradas hegemónicas, sino que además se adecúan más a formas de representación que pretenden no refundar los acontecimientos, sino disputar la temporalidad que los aloja.

Las obras revisadas en este capítulo integran un contra-archivo de resistencia frente al sentido tradicional y estabilizado que clausura y homologa; conllevan una contra-narrativa que es potencia del decir, que, en las relaciones entre imágenes, hace aparecer dimensiones originalmente inexistentes o al menos no fácilmente visibles.

Un contra-archivo es una espectrografía que reconfigura la relación con el pasado, que habilita espacios excluidos y vuelve a leer el descontento con la historia oficial complicando el tipo de registro institucional, partiendo de su objetivo de responder a una falla en la memoria. Para terminar, recuperemos una idea de Michel Foucault, para quien los contra-archivos eran relatos de vidas menores, fragmentos de existencia que, en vez de reproducir las grandes memorias buscaban registrar el juego de marcas que determinan en una cultura la aparición y desaparición de enunciados. En el caso argentino esta dupla se reviste de corporalidad y las marcas se comprenden solamente en relación con la materialidad del cuerpo. Cuerpo torturado, crucificado y observado, pero también cuerpo que huye, se rearma y se rebela.

## CAPÍTULO 5

### **Imágenes desclasificadas: la aparición de la desaparición**

“Una foto es una huella, por eso es poética y fotógrafo es aquel que debe dejar, mejor aún, debe crear huellas de su pasaje y del pasaje de los fenómenos, huellas de su encuentro – fotográfico– con los fenómenos” (Soulages, 2005:19)

En los capítulos anteriores se ha desarrollado un enfoque sobre el archivo que, en algún sentido, podría pensarse a partir de una categorización que realiza Elizabeth Jelin: “En primer lugar, el archivo como ordenamiento de registros que pueden ser utilizados o llamados a proporcionar datos para actividades del presente” (Jelin, 2002: 1). Este sentido se vincula a un uso que implica motivaciones de todo tipo y múltiples registros. Otro sentido, sostiene Jelin, es el del archivo “para la historia”: “Ese registro que quedará guardado, a la espera de que alguien –historiador profesional principalmente, pero también aficionado- hurgue en él para contar una historia o armar una narrativa con sentido de ese pasado que ya no es” (2-3). Así se conforman los denominados “archivos nacionales” que, en épocas de regímenes totalitarios o dictaduras implican a la arbitrariedad y la clandestinidad como norma o política estatal. De modo que las implicancias del resguardo de los restos y archivos son fundamentales aunque mayormente esas pruebas hayan sido o sigan siendo ausentes.

La práctica de las instituciones militares que llevaron a cabo la última dictadura cívico-militar en Argentina también debió llevar registros, informes de inteligencia y prontuarios, tanto como de documentos falsos y “confesiones” obtenidas en siniestras sesiones de tortura. Pero, como es sabido, sus registros burocráticos no solo se perdieron en cadenas de mando, sino que fueron destruidos siguiendo las órdenes de los más altos puestos. Sin embargo, muchos de estos archivos se conservaron y, aunque descubrirlos fue complejo, aparecieron en el período de transición. Jelin señala que son mayormente archivos policiales o de inteligencia más que de las fuerzas armadas. Se trata de prontuarios policiales y antecedentes acompañados de documentación fotográfica. Siendo estas muchas veces las que acompañaron las marchas y reclamos por la aparición y la identidad. Dado que los archivos propiamente *de* la dictadura habían sido destruidos o permanecían ocultos, se activó la documentación acumulada por los organismos de derechos humanos basada en su mayoría en denuncias y testimonios.

En “Democratización del archivo y escritura de la historia”, el historiador argentino Roberto Pittaluga sostiene que la cuestión de los archivos en Argentina implica lidiar con la historia de una ausencia, de la “supresión del archivo, o de su emigración o su privatización” (2005: 2). Es decir, implica la referencia al inexorable desplazamiento del archivo como fundamento de la vida cultural. Frente a esta falta sistemática, los artistas crean las pruebas y evidencias.

Las políticas públicas en la Argentina han sido –y mayoritariamente siguen siendo– políticas de restricción del acceso al archivo. En el mejor de los casos, restricción a lo reunido –falta de inventarios, de catálogos, de lugares–; en el peor, destrucción de aquello que fue o pudo ser (temporalmente) archivado. (Pittaluga, 2005: 2)

Esto de ninguna manera implica que no haya habido movimientos de resistencia frente a la pérdida o retaceo oficial de los archivos, pero es cierto que hay que esperar hasta la última década y media aproximadamente para que haya un movimiento a contracorriente que apunta a la recuperación y construcción del archivo que involucra a diversos sectores, interrogando la relación que el presente instituye con el pasado y el futuro y atendiendo a las políticas de conservación de las huellas, que “son piezas nodales de la arquitectura con que una sociedad se piensa, se examina y decide su porvenir” (Pittaluga, 2005: 2). Se trata de repensar la íntima relación que une al archivo con la autoridad y eso reenvía al vínculo entre archivo y democracia y a reflexionar sobre el lugar y la ley según los cuales se instituye lo arcóntico para intervenir en otros campos. Las obras de arte posdictadura participan ineludiblemente de esta discusión.

“Construir un archivo es –sostiene Pittaluga– como en la impresión (el *typos*), otorgar un lugar, un domicilio, localizar el documento” (2005: 4). Con resonancias derridianas, se refiere a la necesidad de definir el orden de lo documental y la determinación de lo que permanecerá como resto. La democratización, como reverso, supone articular una práctica por la que es posible rever o incluso criticar el principio arcóntico e inaugurar una hermenéutica colectiva, compartida, incluso comunitaria. Pittaluga señala que sería como llevar la domiciliación de la que habla Derrida hacia un espacio de intercambio y reflexión “que postule otros parámetros de inteligibilidad de lo archivado” (2005: 4) y lo conduzca

a una socialización y democratización reales. “Una política del archivo es, en todo momento, una política sobre lo que se recuerda y lo que se olvida, una política de memoria, una dimensión de la escritura de la historia” (2005: 4).

Se trata de una práctica que lo que hace es distinguir entre los restos aquellos que conforman alguna suerte de acceso al pasado. Un objeto pasa a ser un documento *teniendo lugar*, esto es, interviniendo en el espacio social de transformación y volviendo posible nuevas prácticas, pues, como sostiene Paul Ricoeur, el documento no solo se busca, sino que se encuentra y se fabrica. La práctica archivante diseña el espacio de producción para la historia y su actividad interpretativa y de escritura participando también de un régimen de visibilidad de huellas, procedimientos y técnicas.

En la Argentina, una reflexión sobre el archivo no puede más que partir de considerar la enormidad de la operación de borradura que ha querido significar el terrorismo de Estado, en tanto empresa premeditada de aniquilación de la huella vital de una generación y de las expectativas de cambio social que comportó la palabra política de los movimientos emancipatorios de nuestro país, ella misma un gesto archivístico en tanto una de sus modalidades predilectas ha sido la inscripción tipográfica. (Pittaluga, 2005: 5)

La desaparición de archivos va en perfecta consonancia con la sistemática desaparición de personas que en sí mismo es un archivo intergeneracional de la sociedad argentina en la medida en que producir el archivo es tanto producir la escucha de estas generaciones –en las prácticas testimoniales- como atender a la mirada de los artistas que quieren desafiar la ausencia y el silencio.

Andrea Giunta realiza en “Archivos” (2010) una suerte de arqueología del trabajo con archivos en historia del arte y lo excepcional que es el momento presente con los beneficios de la digitalización, a la que ve como un “tiempo inaugural, lleno de potencial y de promesas” (2010: 30). Esto implica un cambio en el modo de trabajo y en las políticas del coleccionismo y el museo, así como también los archivos se convierten en repositorios que pueden desafiar las memorias oficiales y las teleologías más hegemónicas. En el ámbito de la preservación, el archivo es uno de los conceptos centrales que se instituyó en las últimas décadas también, como se ha sostenido a lo largo de este trabajo, en un modo privilegiado de producción y generación de obra de arte.

Ahora bien, el archivo se vincula a prácticas de conservación como a estrategias de decodificación, visibilización y consulta. La pregunta que se abre, entonces, es si “las nuevas poéticas/políticas de archivos se basan en una palabra clave: democratización” (Giunta, 2010: 32). Justamente porque la legibilidad y el acceso están mediados por políticas que involucran voluntades políticas, la desclasificación de archivos no implica democratización en sentido pleno porque, como afirma Giunta, no se garantizan *per se* políticas de conocimiento. Más allá del uso que los artistas hacen de los archivos oficiales y desclasificados, ¿hasta qué punto es posible *acceder* a los documentos de las posdictaduras argentina y latinoamericanas, por ejemplo? Precisamente, muchas veces, como hemos visto, el trabajo con archivos implica la creación de contra-archivos que involucra “la investigación de aquello que no puede ser representado” (2010: 41).

Partiendo de desarrollos teóricos sobre la cuestión de la desclasificación, este capítulo intenta pensar cómo el arte “llena” de algún modo el vacío que implica la ausencia de gran parte de los archivos de la represión de la última dictadura. Esto es, pensar que las obras de arte constituyen una suerte de arqueología de la represión a partir del trabajo que hacen con el resto y la aparición.

Enfrentarse a un archivo incompleto de estas características implica lidiar con un cruce interdisciplinario entre la investigación visual, las exploraciones en distintos medios y soportes y hasta lo que podría denominarse “arte forense”. Las imágenes catastróficas de la dictadura derivaron en la conformación de políticas de archivo que siguen discutiéndose en el ámbito de las imágenes del arte. La clandestinidad fue la marca de todos los documentos producidos por la dictadura y, en el contexto posdictadura, muchas veces el arte intenta revisar y hasta ironizar sobre la lógica del escamoteo y el secreto.

Cristián Gómez-Moya aborda estas cuestiones centrándose específicamente en la predominancia de la imagen en el archivo de los derechos humanos. El derecho a ver en el archivo de las violencias de Estado es un “derecho de mirada”, noción que retoma de las ideas derridianas sobre el archivo en tanto “no hay derecho sin derecho de mirada”. Desde esta perspectiva, la mirada es en sí una actividad política y la cuestión del archivo confluye en el “derecho de capturar imágenes y el derecho de acceder a ellas” (Gómez-Moya, 2012a: 18). Se trata, entonces, del acto de mirar como gesto político frente a la construcción de “micropolíticas de la imagen” como las llama Gómez-Moya frente al vacío de representación que dejan las dictaduras.

Imagen y documento constituyen dispositivos dialécticos conducidos por el objetivo de “hacer-visible y hacer-invisible ya no esa misma opacidad gris del agravio

humanitario, sino más bien el régimen de administración visual de una imagen que alude de manera envanecida a su circulación/distribución escópica universal” (Gómez-Moya, 2012a: 26). En este sentido, Gómez-Moya asegura que las estrategias museales que trabajan con imágenes las utilizan como una “fórmula de anamnesis”, es decir, con la aspiración de revelar el “síndrome del recuerdo” junto al acto de ver. En efecto, sostiene que “la *anamnesis* del documento/museo es parte constitutiva de su desplazamiento de lugar” (2012a: 28) y que reemplaza el “principio de procedencia” que controlaba el orden primigenio de los archivos. Esta anulación del “temblor melancólico del aura” (Richard, 2010: 268) se vincula con lo que ocurre en los museos con la estrategia de exhibición de archivos que deben estar en vitrinas de vidrio donde “no habría otro efecto aurático que la ‘prueba documental’ indistinguible entre original y copia” (Gómez-Moya, 2012a: 35). Lo que en última instancia importa de estos archivos expuestos es el valor de evocación sensible y emotivo que desplaza la distancia historiográfica del documento desaparecido bajo el efecto terapéutico de la copia que sí aparece.

Ahora bien, la imagen del resto de los derechos humanos es demasiado abyecta como para que exista algún lugar capaz de exhibir las huellas de su violencia. Es difícil pensar una superficie de inscripción en la que no fuera violenta en sí misma su aparición. Al mismo tiempo, su inexistencia (o ausencia) es una obscenidad inmemorial que construye la escena mítica de la catástrofe. En el caso de las dictaduras del Cono Sur, los archivos tendrían el poder de ser evidencia de la opresión y, por lo mismo, constituir prueba para liberarse de ella. Al menos en un sentido benjaminiano en el que “ni los muertos están a salvo si el enemigo no deja de vencer”, *dictum* insoslayable para pensar la escena de justicia contemporánea. Esta es la prerrogativa memorística fundamental que está detrás de la búsqueda, apertura y exhibición de archivos desclasificados. Las operaciones que deben llevarse a cabo entre lo clasificado y lo no clasificado evidencian la catástrofe “de una política de archivo que aún no ha sido subsanada, pero que sí se deja ver ahora en un circuito museográfico devenido en imagen virtual-pública” (Gómez-Moya, 2012a: 43). Nuevamente, la mirada es un asunto político y hasta de gobierno. El trabajo con archivos en torno a la dictadura suele dejar a los familiares en una narrativa del dolor cuya representación exige explorar algunos principios éticos fundamentales.

En el breve texto de Jacques Rancière en *La política de las imágenes* (2008) se refieren producciones de Alfredo Jaar y se señala la importancia de las imágenes en el proceso de concientización de los eventos de horror aduciendo que no habría suficientes dentro del enorme legado. En este sentido, no parece que lo que sientan o piensen las

víctimas sea lo que determine su importancia, sino la ecuación que sostiene una repartición de lo sensible, de lo que es pasible de ser expuesto, de lo que es mirable. La operación de convertir imágenes del horror en archivos de la memoria no descansa en la confortable impugnación de la “estetización del horror”, sino en lo que denomina “la imagen pensativa”. La imagen que está más allá del documento se aloja conflictivamente en el ámbito del arte produciendo representación del pasado. “La particularidad de una imagen pensativa [...] es que la visualidad –y aquí su síntoma- pone en suspenso toda conclusión” (Gómez-Moya, 2012a: 49).

La inquietud como vehículo para generar espacio reflexivo sobre las imágenes es lo que las convierte, de alguna manera, en “postimágenes” en la medida en que están fuera del sistema de información, alojando el recuerdo en un inconsciente estético. La “desclasificación” poética de los artistas de la posdictadura argentina tuvo un contrapunto interesante con la aparición de las fotografías de rostros desaparecidos que responden a un principio archivístico distinto, pero que participan de un determinado régimen de visibilidad. En este caso, marcado por las demandas civiles y el silenciamiento institucional. En los carteles de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo se puso en evidencia este emplazamiento de la historia en el rostro y el rostro como la imagen de una política. Aunque no refiriéndose concretamente al caso argentino, Gómez-Moya sintetiza la operación de la siguiente manera:

Estos fueron planos de rostridad arcaica –desprendidos de cuerpos- en que sus cuencas aplanadas por la última fotocopia que denunciaba la arrogancia social/castrense constituyeron una política otra del archivo sin clasificar, una política pública del saber sin necesidad de someterla a domicilio de vigilancia. (2012a: 55)

Desde antes del fin de la dictadura y hasta nuestros días, la fotografía del rostro ha sido una herramienta central en los reclamos por la aparición con vida de los secuestrados para inscribirlos en una trama que pretendía alojar a la desaparición en el terreno absoluto de la invisibilidad y la negación. La foto carnet extraída de los documentos de identidad utilizada en las marchas quitaba generalidad al reclamo, individualizándolo, pero también llevándolo al terreno de lo extra-judicial y lo colectivo en un momento en el que la búsqueda en hospitales, comisarías y dependencias gubernamentales y el recurso de *habeas corpus* empezaban a desvelarse inútiles en un contexto de miedo generalizado y obturados por el plan desaparecedor. Del ámbito privado al espacio público, de llevarla clavada en la

ropa a enarbolada en enormes pancartas, la fotografía como imagen pensativa reclama frente a la desaparición y se convierte en un recurso más simbólico que formal, más de reconocimiento afectivo que para recabar información. De aquí nuevamente a lo público y hasta la lucha anónima, para engrosar una cifra: 30.000.

Este deslizamiento del valor probatorio, evidencial, al simbólico o expresivo vuelve sobre una dimensión que es común a ambos regímenes, el afectivo. La fotografía reafirma la existencia contra la negación y la desaparición. Vuelve sobre los rostros de las víctimas para que adquiera identidad en el reclamo jurídico y se pierda en la coincidencia colectiva cuando pasa a formar parte del archivo compartido. Entre la biografía y la violencia o, mejor, de la violencia a la familia. Allí el *punctum* barthesiano que viene a punzar a la sociedad que apenas se recompone.

El rostro en estos registros condensa su carácter de ser “un certificado de presencia” tanto como un resto que sigue preguntando. ¿Quiénes son esos jóvenes? ¿De qué son resto esas fotografías? ¿Hay alguna totalidad de la que hayan sido parte? Las fotografías reenvían múltiples interrogantes a un terreno que es simplemente del rostro y la mirada. El rostro de los desaparecidos se convierte, entonces, en la superficie de inscripción —esta vez estética— de una generación de artistas que ya no instrumentalizan la foto como evidencia, sino como resto, menos preocupados por el discurso de la verdad —al menos de la verdad del arte— que por la forma que podrá darse a la memoria —una necesidad imperiosa. La fotografía en general se convierte “en el símbolo por excelencia de la pérdida sufrida en los países del Cono Sur” (Langland, 2005: 88). En efecto, el uso de fotografías de desaparecidos tiene una génesis que llega a las siluetas y las máscaras blancas antes de 1983. Desde entonces, gradualmente comenzaron a aparecer como versiones de la foto carnet. Representan cuerpos ausentes y cumplen una función “compensatoria” frente a la imposibilidad de tumba y duelo. Kerry Bystrom lo vincula incluso con la relación funeraria que tuvo la fotografía en el siglo XIX.

A partir de su invención en 1839, la fotografía se popularizó como forma de ayudar a las personas a recordar y a preservar una conexión con los muertos. De hecho, debido a la mecánica misma del procedimiento, con frecuencia se creyó que la imagen fotográfica conservaba un “rastros” de los muertos queridos. (Bystrom, 2009: 317).

A diferencia de imágenes que han sido intervenidas expresivamente como aquellas sobre las que se desarrolló anteriormente, como en las obras de Lucila Quieto, Gustavo

Germano, Res, Julio Pantoja, entre tantos, las fotografías en marchas junto con las imágenes forenses recogidas en las primeras exhumaciones, sumadas a las contenidas en el Informe *Nunca más* tomadas por Enrique Shore, como las fotografías duplicadas y recuperadas por Víctor Bastera durante su secuestro en la ex ESMA constituyen un archivo de función probatoria y documental y se inscriben en una arqueología distinta.

En “El cuerpo y el archivo”, Allan Sekula traza una suerte de historia de la fotografía de prontuario. Hasta la década de 1860, el realismo fotográfico no había explotado del todo aún el mecanismo de regulación y administración de una creciente presencia urbana de las “clases peligrosas”, tal como se las denomina. Se consideraba que “el poder social actúa en virtud de un positivo encauzamiento terapéutico o reformador del cuerpo” (Sekula, 2003: 141). Las fotografías de identificación criminal estaban, por eso mismo, destinadas a facilitar el arresto, la función represiva. Según Sekula, a partir de que el dispositivo policial comenzó a usar la fotografía para esa función, es posible hablar de un archivo generalizado. Se le debe a París Alphonse Bertillon a fines del siglo XIX el primer sistema de identificación criminal moderno. Pronto ese archivo se volvió caótico y masivo por lo que debió aparecer la clasificación, un método de trabajo basado en “elementos característicos de la individualidad” (Sekula, 2003: 160). A partir de entonces, el archivo se convirtió en la base institucional dominante del significado fotográfico entre 1880 y 1910: “cada vez más, los archivos fotográficos se consideraban esenciales para un desconcertante abanico de disciplinas empíricas, que abarcaban desde la historia del arte hasta la inteligencia militar” (Sekula, 2003: 178).

El archivo policial desafía algunos presupuestos elementales alrededor de la idea historicista de archivo.

Para el historicismo, el archivo confirma la existencia de una progresión lineal del pasado al presente y ofrece la posibilidad de una recuperación fácil y no-problemática del pasado desde una posición trascendente ofrecida por el presente. En su aspecto negativo, las historias pictóricas ofrecen una mirada sobre la causalidad histórica extraordinariamente reductiva. (Sekula, 1983: 447)

Este breve paso por el archivo de prontuario es solo para recordar el gesto de inversión que producen los familiares al exhibir los rostros de los desaparecidos. Precisamente, las fotos de Bastera nos exigen volver sobre el *dictum* de Didi-Huberman sobre las “imágenes pese a todo”, es decir, pese al peligro y el riesgo, pese a la

imposibilidad y el miedo. Se trata de las únicas fotos hasta ahora conocidas de la “vida” en el cautiverio de la ESMA, inicialmente utilizadas para mecanismos probatorios de procedimientos judiciales, presentados como demostración de la participación y colaboración de las Fuerzas Armadas en los crímenes de la dictadura y presentadas como evidencia por parte de Bastera desde 1984.

No hace falta más que recuperar mínimamente los debates sobre la función y utilidad de la fotografía durante el siglo XIX para arribar de modo sencillo a que en este caso la imagen funcionó como una prueba de lo real y como acompañante del espacio judicial. En efecto, en el año 1983, Bastera, aún detenido, se encuentra con su propio rostro (la foto que le sacaron apenas ingresó a la ESMA) y lo rescata junto a otros del aparato desaparecedor que le exigía limpiar las pruebas que él mismo había guardado. Cuando comienza a hacer salidas para realizar tareas asignadas por los militares con una suerte de permiso especial, va sacando *–pese a todo–* negativos y documentos falsos de autos usados en operativos, listas, antecedentes. En 1984, lleva ese “archivo del horror” al Centro de estudios Legales y Sociales (CELS).

Entre las fotos arrebatadas se encuentra la de Fernando Brodsky, Nando, hermano del fotógrafo Marcelo Brodsky (Buenos Aires, 1954). Mencionamos esta en particular para pensar el uso expresivo de este tipo de fotografías, que se inscriben en una frontera lúbil entre la función instrumental-judicial y su operatividad poética. En los regímenes dictatoriales, las fotos adquieren importancia por su carácter de relevamiento, registro y documento de lo que ocurrió, “las fotografías se valoran porque suministran información: dicen qué hay, hacen un inventario” (2006: 31), sostiene Susan Sontag en un clásico ensayo sobre el tema. Es el caso de la serie *Buena memoria* (1996) en la que se encuentran las fotos más emblemáticas de Brodsky.

*Buena memoria* reúne algunas de las imágenes con las que el artista comenzó su trabajo sobre su propia identidad con fotos familiares, del Colegio Nacional Buenos Aires y su adolescencia en general. La principal y más transitada es la foto grupal del primer año de la secundaria a la que amplía e interviene con círculos sobre los rostros de sus ex compañeros. A partir de esos mínimos relatos se los va conociendo a lo largo de la serie: dos son desaparecidos de la dictadura (uno de ellos es Martín y recibe un tratamiento destacado por haber sido su mejor amigo) y el resto se presta *–con mayor o menor entusiasmo al que el autor hace referencia–* a ser retratado exhibiendo objetos que dan cuenta de su vida 25 años después. El ensayo fotográfico involucra reflexiones sobre el retrato grupal y las imágenes individuales que podrían reducirse a los significantes

“desaparición”, “enfrentamiento” “exilio”, “supervivencia” y “silencio”, y culmina con la exposición que se realizó en el Colegio Nacional de Buenos Aires en 1997, con la transitada fotografía “La clase” ampliada con un lugar central.

El ensayo fotográfico de Brodsky no es solamente una prueba del trauma y la destrucción provocados por el terrorismo de Estado. Brodsky también usa ese trabajo para representar el proceso de construcción de la memoria colectiva. Aquí, la existencia de una nueva generación abre la posibilidad de recuperar la historia contenida en ese archivo fragmentario. (Bystrom, 2009: 330)

“Martín, mi amigo” y “Nando, mi hermano” constituyen dos de las secciones fundamentales del ensayo. Los rostros de su mejor amigo y su hermano se convierten en imágenes cargadas de afectos y recuerdos. Pero Fernando aparece en la que es prácticamente la última imagen de la serie: en la ESMA, precisamente, una de sus últimas fotografías robadas por Víctor Bastera. La trama que va de las imágenes *pese a todo* del fotógrafo de la ESMA a Nando, el hermano de Brodsky, se teje de relatos colectivos, afectos clausurados en la imagen y un énfasis en la evidencia. “Nando estuvo ahí”, podría decirse, certificado y archivado en ese gesto valiente de robar fotografías. Los registros de intimidad familiar salen al espacio público para reconfigurar otro de los relatos de *Buena memoria*, aquel en el que el entramado imagen-texto adquiere dimensión de privado y público al mismo tiempo.

El libro está atravesado y, como archivo de “buena memoria” que es, se (in)completa con fotografías del Río de la Plata que aparecen con una racionalidad cambiante. La referencia a los “vuelos de la muerte” es indiscutible y con ello da un carácter espectral al conjunto. Los “fantasmas” de las fotos movidas del álbum familiar habitan ahora el mar como si fuera una tumba.

La búsqueda espectral que se produce en *Buena memoria* se reedita en otro libro fotográfico: *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Se trata sobre la convocatoria artística lanzada por Brodsky con motivo de los 30 años de la última dictadura. Los datos editoriales de este libro llegan muy tarde, luego de siete páginas de negro implacable y diez fotos de detenidos-desaparecidos. Una suerte de “anti-prólogo” - pues viene antes incluso del título del libro- lo constituye un fragmento de *ESMA. Fenomenología de la desaparición* (2004) del teórico Claudio Martyniuk y un texto ilustrado con la fotografía que los militares sacaron del perfil de Bastera durante su

cautiverio. El primero hace hincapié sobre la mano de obra esclava de los detenidos en la ESMA para la falsificación de documentos entre otras tareas. El segundo es de Bastera y recuerda que a veces “sacar una foto es jugarse la vida”. Un tercer texto de Brodsky describe la imagen de su hermano que está pegada sobre una ficha rota y sostenida por una mano que sale en cuadro. La mirada triste y el torso desnudo en una imagen sepia con marcas del paso del tiempo. La descripción que Brodsky realiza de la foto de su hermano en el apartado da cuenta de esto:

La indefensión y al mismo tiempo la belleza de la juventud, asomando entre los trozos de tela tras la paliza. El rostro un poco desencajado, pero aún íntegro. La fotografía se ensancha, agrega información. Tiene pequeños detalles tan irrelevantes como reales. Permite vislumbrar los pasadizos oscuros que llevan a la pared contra la que se hizo, los ruidos de las cadenas arrastradas al caminar, los grilletes... (Brodsky, 2005: 32)

Recién entonces comienza el libro propiamente dicho. Una primera parte consiste en una suerte de arqueología de la ESMA desde los planos del proyecto hasta pinturas que imaginaban el espacio en 1924, fotografías satelitales e imágenes del interior, como si quisiera hacer una etnografía de los espacios del horror. Los textos de Felipe Pigna, María Seoane y Horacio González, entre otros, hacen converger registros diversos, pero que apuntan al mismo lugar: desarmar y desmitologizar el espacio de la ESMA y su memoria. En una segunda parte, “Zona de obras”, se convoca a múltiples obras que dan dimensión estética a las discusiones teóricas, en la que se concibe como “una zona de acción, de intercambio, con tiempos, sentimientos y urgencias distintos a los de la preparación de una tesis doctoral” (Brodsky, 2005: 101). Como buen archivo, esta “selección es transitoria, y puede ampliarse tantas veces como se quiera” (101), sostiene Brodsky. Así, obras de Carlos Alonso (*No te vendas*, 1978; *El campo*, 1999), Luis Felipe Noé (*Aquí no pasó nada*, 1996), León Ferrari (*Sin título*, collage, 1995; *La fragata Libertad*, 1996) se entremezclan con obras previas a la dictadura como las de Ennio Iommi (*Último testimonio*, 1980) o Juan Carlos Romero (*Violencia*, 1973) y Víctor Grippo (*Valijita de panadero. Homenaje a Marcel Duchamp*, 1977).

Detengámonos en dos obras para volver sobre la referida noción de resto en sus dos dimensiones: resto como fragmento del pasado y por eso evidencia; resto como lo que queda en el presente para constituirlo. Y si hay algo que queda de la dictadura cívico-militar en el imaginario cultural argentino son los pañuelos de las Madres. *Uno/30000* (1977) de

Rosana Fuertes (Mar del Plata, 1962) establece un extraño vínculo con *Madres* (1985) de Adolfo Nigro (1942-2018). En la primera, hay una colección de pañuelos pintados en acrílico sobre cartón de dimensiones variables y sobre piezas de colores cuya racionalidad se escaparía hasta al espectador más avezado. En la segunda, una ilustración con tinta produce una metáfora perfecta de la referencia al tejido colectivo que las “Madres” supieron conseguir. Las manos con carteles se entrelazan con pañuelos sobre rostros sin detalle haciendo hincapié en la no-necesidad de definición y singularidad para pensar al colectivo. Ambas obras trabajan sobre la serialidad y la repetición y confirman la potencia del archivo de pañuelos para enfrentar la burocratización y la muerte.

### **De memorias, serialidad y espacio público**

Entre las obras de la selección de Brodsky, resulta relevante una mención especial para pensar el archivo y la serialidad la intervención de Graciela Sacco (Rosario, 1956), *Bocanada*, realizada en Rosario en 1993 con unas heliografías sobre papel de 50 x 70 cm, que exigen volver sobre la repetición, pero con diferencia. Con la reproducción heliográfica, Sacco vuelve sobre el problema benjaminiano del sentido cultural de la imagen para afirmar de algún modo que la repetición es la reafirmación de un tiempo irrepetible.

Sus impresiones heliográficas incitan a una recepción problematizadora de las imágenes. Muchos artistas contemporáneos reflexionan sobre el valor y el concepto de reproducción, utilizan sus codificaciones como hilos de su propio discurso, desde una perspectiva tanto conformista e incluso celebratoria como, por el contrario, cuestionadora. La opción de Sacco propone una imagen perturbadora, que explora la constitución de los sentidos en la sociedad contemporánea, que investiga las formas de proponer el arte como un espacio de reflexiones cuestionadoras. (Giunta, 2011: 77)

Como reactualizando el gesto situacionista de la tergiversación, Sacco produce “interferencias urbanas” que exigen “una forma específica de contemplación que compromete las acciones, la mirada y los pensamientos del espectador” (Giunta, 2000: 7) y “desclasifican” la contemporaneidad. El situacionismo producía objetos *detournés* o tergiversados a partir de tomar objetos creados por el capitalismo para distorsionar su

significado y producir un efecto crítico. Collage y montaje para “quebrar las imágenes” como propone Nelly Richard (2007).

Como señala Giunta (2011), Sacco reconoce citas fragmentarias sobre dos momentos del arte rosarino como son la década del treinta y la del sesenta. Esa trama intertextual recuerda el modo en que las intuiciones vanguardistas se preocuparon de modo concreto por las relaciones entre el arte y el espacio social y cómo el cuerpo –potente o quebradizo- se convierte en su obra en una medida de la construcción del sentido. El cuerpo es un resto en series como *Maja anunciada* (1991-1993) o *Historias de Venus* (1992-1993). Lo público y lo privado se cruzan en temas que reenvían más claramente a obras con un evidente discurso crítico del neoliberalismo instalado en los años 1990 en Argentina y en el contexto de las narrativas posdictadura que reenfozan la cuestión de la memoria a partir de una virulenta crítica al gobierno menemista: “El alimento, el sexo, el trabajo y la educación. Cuatro territorios amenazados por la reestructuración neoliberal de la economía y de la moral de los años noventa” (Giunta, 2011: 69). En este marco es que Sacco parece preguntarse por los modos de desarmar en el arte “los mecanismos sobre los que se articulan las imágenes del poder” (57) y, podría agregarse, la lógica biopolítica de captura de la vida.

El arte público en el que se asienta el arte de Sacco propone la calle, el barrio, la ciudad, como espacios de inscripción política, suerte de emergente “natural” de las narrativas que escapan a los marcos institucionales y pretenden “ganar la calle”. Se trata de obras que cuestionan el concepto de monumento a través de la disolución de la barrera entre mostración y construcción y entre privado y público. Para comprender el arte público es ineludible considerar la idea de espacio público que proponen. Éste se define a partir de la relación con las intervenciones artísticas que en él tienen lugar y la configuración de un espacio atravesado por una experiencia social. Este espacio público juega un papel fundamental en la comunicación, pues la inmediatez de la información que presenta facilita la heterogeneidad de discursos en los que se incluyen los del arte.

Pensar el arte en consonancia con la complejidad de la ciudad contemporánea implica indagar en acciones que promuevan un acceso a la vida urbana dando lugar a formas de inscripción de la subjetividad; estando permeables a pequeños relatos, escenas que condensan su propia unidad narrativa y que pueden vincularse con otras según sensibilidades, atendiendo a los múltiples espacios de la heterogeneidad social. En el marco de esta diversidad, la intersección entre el arte y la ciudad pone en acción nuevas dinámicas

en la actualización del espacio social, espacio de apropiación colectiva, donde se expresan significaciones y se valoran gestos.

Con sus interferencias, Sacco pretende perturbar la dinámica usual del ambiente a partir de elementos discordantes y contradictorios con la continuidad esperable y tranquilizadora de las imágenes que abarrotan los entramados urbanos. Las interferencias consisten en muchos casos en la proyección de fotografía de prensa, es decir, las imágenes provenientes de los medios con la técnica de la heliografía. Estas imágenes irrumpen en la cotidianidad para expresar los modos de la violencia social, política e ideológica que administra y valoriza la vida a partir de su inscripción institucional. Se pueden pensar como disrupciones sobre la temporalidad urbana que, al detener la máquina administrativa, señalan alguna fantasía de emancipación posible desde el arte.

La serie *Bocanada* presenta imágenes de bocas abiertas en primer plano que invaden las paredes y se muestra en las campañas de publicidad. Evocando tanto el hambre, la pobreza como la fantasía de hablar a los gritos, Sacco crea una serialidad de fuerte significación política y social, y la inserta en la ciudad cuya crisis en los noventa se ha vuelto irreparable “convirtiendo la heterogeneidad potencial en mera fractura social y urbana” (Gorelik, 2004: 173), y comienza a volverse indudable su irreversibilidad. *Esperando a los bárbaros* (1995), por su parte, trabaja sobre la cuestión de los límites en tanto fronteras en movimiento y en litigio permanente, al tiempo que alusiones a la relación entre el espacio público y el privado. Esta obra en particular permite pensar el modo en que los lugares que se ocupan están en constante peligro. El arte mismo se presenta como una suerte de refugio frente a la administración neoliberal de la vida.

Explicitándolo más o menos, las obras de Sacco instalan con la “publicidad” de su arte diversos cuestionamientos sobre las dificultades sociales contemporáneas. *Outside* (2000) alude a este proceso de transposición donde las fotografías de prensa muestran “los ojos de los pobres” como podría decirse con la prosa de Baudelaire. Ya para el poeta a mediados del siglo XIX, la explosión urbana tenía como evidente corolario la formación de una suerte de cinturón de pobreza que separaba claramente dos espacios geográficos, sociales y afectivos. Para Sacco, las cortinas de oficina donde se imprimen las imágenes aluden concretamente al marco de las corporaciones y grandes empresas, cómplices de la plasmación perversa del límite irreductible entre interior y exterior. Al mismo tiempo, las imágenes quedan plasmadas de modo fragmentario y discontinuo y hasta depende de la ubicación del espectador la cantidad y definición de los detalles que, contingentemente, sean visibles. Esta desmaterialización de la imagen impide un anclaje perfecto y es

justamente esta inestabilidad de la lectura la que se constituye en mecanismo de inscripción de la artista y de autoinscripción del espectador.

Si la ciudad es siempre una yuxtaposición de artefactos efímeros, el neoliberalismo instala de forma definitiva un “tejido habitacional decadente, fábricas abandonadas, enormes vacíos, viviendas precarias en los intersticios, y de pronto, incrustaciones de novedad técnica o social, con la trama invisible pero omnipresente de los medios electrónicos configurando nuevos recorridos” (Gorelik, 2004: 184). Este collage es de algún modo el que está siempre de fondo en la poética de Sacco. Los dispositivos se accionan con el acto de interrupción de una temporalidad reticulada y administrada. Inauguran un hiato donde algo no gobernado puede ocurrir y donde una nueva narrativa puede acontecer. La pregunta que surge es hasta qué punto el arte puede desarmar los mecanismos del poder. Si no desarmarlos en un sentido fuerte, puede al menos poner en evidencia los modos en que se captura la vida y augurar para la esfera del arte la posibilidad de instalar una posibilidad de resistencia precisamente en la cesura, en la figura o la grito entre los sentidos más o menos aceptados, entre las imágenes más o menos naturalizadas.

La escuela pública representa uno de los mecanismos privilegiados de la captura biopolítica y un dispositivo central para pensar la “política de extinción del patrimonio público que avanzó, implacable, durante los años ‘90” (Giunta, 2000: 11). Por eso, el 28 de enero de 1994, pocos días antes de que los diarios difundieran los objetables resultados de una evaluación educativa nacional, Sacco inicia una de sus intervenciones en las escuelas de Rosario a las que considera “áreas amenazadas”. En la primera serie de acciones, la artista pega, flanqueando la puerta o la ventana de siete escuelas, las impresiones heliográficas de dos alas desplegadas, un tema recurrente en su obra desde 1982. La serie se llama *En peligro de extinción* y produce una imagen poética que se repolitiza en su uso en el espacio público. Así señala las zonas amenazadas e inaugura una compleja dimensión simbólica de las alas que, lejos de su asociación general con la libertad, remiten a lo que la artista considera “espacios de opresión” en los que se limita o extingue la posibilidad de emancipación.

Bocas y cucharas se unen en una misma imagen desde articulaciones a la vez metonímicas y metafóricas. Se asocian en el eje sintagmático por su habitual copresencia en el acto de la alimentación y, a la vez, se vinculan por la semejanza de la forma. Una metáfora *in praesentia*, una comparación. La cadena sintagmática no se interrumpe aquí, ya que se continúa en el término ausente pero necesario, el alimento.

Esta ausencia es la que hace de esta conjunción una metáfora social. La falta de ese término implicado, también señalada por el título de la serie *–En peligro de extinción–*, refiere al problema universal del hambre. (Giunta, 2011: 70)

A partir de la desmaterialización de las imágenes, Sacco alude al proceso de desobjetivación que caracteriza las narrativas posdictadura. Sus obras pretenden mediar entre los polos de esta inscripción. En *El incendio y las vísperas* de 1997, un heliomontaje de 8 x 2,2 mts., señala las dificultades de inscripción atendiendo al contexto que la autora señala como marco de sus reflexiones. “La imagen de una manifestación se imprime sobre una serie de palos de madera astillados, semejantes a aquellos que se utilizan para portar carteles durante las manifestaciones” (Giunta, 2000: 18). La puesta en evidencia del poder en su avanzar sobre lo público insta a la artista a retomarlo para de algún modo devolverlo a los grupos sociales que están representados. Esto ya funcionaba como una premonición desde el título en una referencia al libro de Beatriz Guido.

Los rostros, la marcha rápida y decidida, el agolpamiento, todo se condensa desplegando el registro de una acción orquestada para intervenir, para sacudir. La monocromía sepia y algunos datos difusos de la vestimenta acomodan esta imagen de trama rugosa en algún momento de un no muy lejano pasado –las revueltas del 68 en París, o el Cordobazo-. (Giunta, 2011: 78)

Juego dialéctico entre la obra de arte y el espacio social en una tensión potente para repensar el vínculo entre la vida y el poder clasificador, cuyo aparecer adquiere la lógica de la serialidad y la repetición, la presentación de gran tamaño y la efectividad de soportes sofisticados. La lógica del archivo se consume en una obra sobre la violencia y el neoliberalismo.

“Digamos una vez más: *un arte que trata con la vida*”, sostiene Rodrigo Zúñiga para referirse al diálogo posible entre arte contemporáneo y biopolítica (2008: 49). Esta idea recoge una de las mayores aspiraciones de la práctica artística moderna y cifra la convergencia entre arte y poder como los dos vectores que entran promesas emancipatorias por fuera del discurso político convencional e institucional. La potencia poética de la obra de Sacco se vincula precisamente con examinar los límites y alcances del arte como plataforma para nuevas prácticas de subjetivación. A esto se agrega la necesidad de encontrar espacios no-institucionales para desafiar los marcos por los que discurre el arte y de poner en evidencia que las tensiones significantes de una obra como

la de Sacco convergen en una irrupción y hasta una violentación de la temporalidad cotidiana. De modo que esta forma de arte obedecería a una necesidad de plantear el tipo de resistencia que debe oponerse a los dispositivos biopolíticos. Siguiendo una de las hipótesis de Zúñiga, podría decirse que “si la razón biopolítica supone el ejercicio de un poder coextensivo a los espacios, fracturas e intersticios de ese cuerpo social, ella debe asegurar, por lo tanto, que todas las relaciones entre las fuerzas componentes se establezcan en favor del régimen imperante” (2008: 54-55). La potencia visual de la fragmentación y el desasosiego que genera la obra de Sacco operan de alguna manera esta multiplicación del sentido y esta desactivación de los dispositivos. Esta no-clausura representa una práctica que escapa a la totalización biopolítica en la medida en que, localizándose en el lugar de lo público, instala el no-lugar del arte.

Frente a la imposibilidad de clausurar el sentido, obras como las de Sacco determinan una ética de la participación que asume al espectador como potencia de significación permanente. La artista media esta posibilidad absoluta ejerciendo de algún modo una potestad soberana que demarca una zona de decibilidad entre afuera y adentro de la obra. Sus interferencias desorientan al *homo economicus* y al ciudadano y obligan al sujeto a una apropiación del espacio público que combata la máquina dualizadora de la ciudad para articular una nueva cartografía de la vida.

### ***Horror opsis***

Hablar de desclasificación es hablar de mirada y de justicia. En efecto, es ineludible pensar que la clasificación propia del archivo se corresponde muchas veces con la operación biopolítica de sometimiento, silenciamiento e invisibilidad. Ver en actos públicos las fotos de los detenidos-desaparecidos es ver la vida archivada y administrada, sujeta a las políticas de la dictadura. La desclasificación, entonces, parece implicar una operación de vuelta a la vida. Se vincula, concretamente, con la desnaturalización de la memoria histórica en los documentos posdictatoriales que se revelan detrás de los atentados militares por la intervención de Estados Unidos en el marco del Plan Cóndor. A partir de él, las huellas que aparezcan de la clandestinidad se convierten en documento de verificación historiográfica.

En el arte latinoamericano, se vuelve inexorable la mención a la artista chilena Voluspa Jarpa (Rancagua, 1971)<sup>78</sup>, quien trabaja sobre los archivos desclasificados sobre el pinochetismo y el resto de las dictaduras del Plan Cóndor desde hace más de una década, como lo hizo en *En nuestra pequeña región de por acá*, exhibición individual llevada a cabo en el MALBA en 2016. La palabra de los documentos se transforma en una imagen mnémica, deslizamiento que materializa el pasaje de la clandestinidad de las operaciones militares a la política de la aparición. La obra de Jarpa produce una mezcla transmedial que desafía cualquier objeción vinculada a la representabilidad o no del horror.

*En nuestra pequeña región de por acá* fue la primera exhibición individual de Jarpa en un museo de América Latina y comprende el estudio de documentos desclasificados correspondientes al período 1948-1994. La exhibición se completa con la rememoración de los líderes latinoamericanos durante la Guerra Fría cuyas muertes permanecen irresueltas, definitivamente asociadas a su actuación política. Los archivos desclasificados respecto a catorce países latinoamericanos quedan al descubierto configurando un espacio que no se parece ni al del museo en el sentido tradicional, ni al del archivo administrativo típico, ni al del ámbito de exhibición de obras de arte. Traman un espacio de múltiples estratos significantes, un mapa latinoamericano que no se reduce a las pretensiones historiadoras, sino que confía en la potencia geopolítica de la imagen y en la ocupación del espacio por parte de la palabra. No se trata de una representación de eventos del pasado, ni una interpretación sobre la historia, sino que imagen y palabra conjugan una suerte de no-acceso al pasado que, sin embargo, ilumina el presente de modo definitivo<sup>79</sup>.

Como los documentos son difíciles de leer –por el idioma o los protocolos propios de la documentación oficial en general y militar en particular-, la exhibición no es tan lejana

---

<sup>78</sup> Tal como la artista consigna en entrevistas y ensayos, uno de los temas centrales de su producción ha sido la visibilización y construcción de dispositivos artísticos a partir de los documentos desclasificados de la CIA y otros organismos de inteligencia de Estados Unidos sobre Chile y otros países de la región latinoamericana. Archivos que se hicieron públicos entre 1999 y 2000 sirvieron de base a gran parte de sus obras desde 2001, como en *Minimal Secret* (Madrid, 2012), *Biblioteca de la No-Historia* (Santiago de Chile, 2012), *Litempo* (México, 2013), *La No-Historia* (Porto Alegre, 2012), *L'Effect Charcot* (París, 2012). En todas estas muestras, el régimen lingüístico de texto e imagen se apoya en la configuración de un espacio problemático donde no se disponen los documentos para su lectura, sino para su atravesamiento, incluso a través de la imposibilidad de leer, pues los documentos incluyen tachaduras, timbrados, anotaciones ilegibles, logos, firmas, fechas superpuestas, entre otras marcas. Son estos estratos superpuestos los que la artista interpreta en el registro del trauma en psicoanálisis, pues la ansiedad, la confusión, la no-reconciliación deben enfrentarse con la articulación de algún lenguaje: “Recurro a la idea del trauma como relato archivado y negado, y al síntoma, como archivo cifrado [...] impresión, represión y supresión, reproducción, todos ellos conceptos válidos para proponer un cuerpo de obra dirigido a construir e interpelar la construcción que la sociedad hace de su pasado y, por tanto, de su futuro” (Jarpa 17).

<sup>79</sup> He analizado extensamente la muestra en el siguiente artículo: Taccetta, N. (2017). “*En nuestra pequeña región de por acá*: de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (9), pp. 235-260.

de cierta fetichización. Independientemente de la discusión sobre si escapar o no a esta, puede pensarse algo muy general sobre la exhibición de archivos como exhibición del horror en torno a que la operación misma de archivar es “una de las formas más significantes de la violencia y del derecho” (Gómez-Moya, 2013: 47). Mostrar los documentos –aun con los problemas que eso puede generar- desafía el horror desaparecedor y parece quebrar “con el acontecimiento histórico de la violencia como un lugar de la memoria indescifrable” (Gómez-Moya, 2013: 47). La mostración, la exhibición, atacan, precisamente, esta indescifrabilidad y evidencian el doble aspecto memorístico del archivo: como prueba y fantasma.

Si bien los derechos humanos han quedado relegados a un estado de la ley en clave de positivismo ilustrado, no es menos cierto que su representación universal se reivindica cada cierto tiempo con nuevos bríos. Se trata de la fuerza que ejercen las imágenes de la humanidad en su permanente insistencia por el sujeto. La historia del archivo de los derechos humanos en este punto, no deja de ser, entonces, una clase de estado foucaultiano de la ley –o mejor, el icono de la ley, según la dialéctica entre lo inefable y lo criatural, propuesta por Cassari- de lo que puede ser mostrado o dado a ver. (Gómez-Moya, 2013: 48)

La lectura biopolítica del archivo se vincula, entonces, a la administración de fantasmas, a una lectura espectral de la contabilización de las vidas. Si archivar es silenciar y someter; visibilizar es producir, como propone Gómez-Moya, una “administración espectral”, una suerte de disponibilización de fantasmas. La desclasificación tiene la apariencia de operación democrática, de profanación para el conocimiento público, que inaugura interrogantes vinculados a quién desclasifica y para qué o quién. La democratización da un aspecto de promesa o lo que en términos de Maurizio Ferraris se ajustaría a la categoría de *documentalidad*. Con este término, refiere a una “sintomatología del documento” para explicar cierta ontología inscripta en el sujeto de documentación. La desclasificación *res publica* implica, además, un régimen de exhibición y reproducción de memorias que entrecruzan diversos ámbitos más allá de las intenciones bienpensantes de la operación desclasificatoria.

“Si la desclasificación es entonces el medio de intercambio que poseen las imágenes de archivos de los derechos humanos, se podría decir que en ello subyace cierto estado de desaparición” (Gómez-Moya, 2013: 51). Se trata de una desaparición vinculada al secreto

que rige sobre la violencia de clasificar aquello que ha quedado en el marco de un “estado de excepción”<sup>80</sup> y una desaparición vinculada al régimen económico de intercambio que vuelve invisible su condición documental de acumulación despojándolo de densidad y espesor. Así la desclasificación es también una forma de violencia. Reparación y violencia serían los dos matices que complejizan la aparición del tema de la desclasificación en el espacio público.

Las instituciones militares argentinas no tuvieron gestos de redención en relación con los archivos clasificados. De modo que el gesto “profanatorio” vino de la mano de los organismos de derechos humanos y artistas que lidiaron con la necesidad de encontrar equilibrio entre la necesidad de mostrar y los marcos que rodean a la divulgación pública.

El arte en la época de la desaparición enfrenta desafíos derivados de estas cuestiones y exige reformular las relaciones entre la historia del arte y la historia política donde ya el arte no es reflejo ni síntoma. Ya no se traduce en una dialéctica de valor de culto o valor de exhibición como quería Benjamin, sino que tiene “un valor de destinación, efectivamente político, de resistencia, y que, sin embargo, se expone y se reproduce fácilmente” (Déotte, 2006: 149). Se rige por una ley que le es exterior, heterónoma, que insta a recoger las huellas. El arte de la desaparición constituye una comunidad posdictadura ligada al silencio, “al silencio de lo que Lyotard, en *Le Différend*, llamaba *daño*: el daño sufrido por las víctimas que no pueden testimoniar ni, menos aún, encontrar un tribunal que las escuche” (2006: 150). La desclasificación –la de los documentos y la constituida por las obras de arte- conforma un archivo del silencio que invierte las operaciones de la administración y sojuzgamiento de la vida.

### **Archivos policiales: acerca de un arte forense**

---

<sup>80</sup> El estado de excepción refiere a la suspensión del derecho y señala en la propuesta de autores contemporáneos como Giorgio Agamben el núcleo problemático de la relación entre anomia y derecho, estructura/78 constitutiva del orden jurídico. Agamben intenta “analizar esta doble naturaleza del derecho, esta ambigüedad constitutiva del orden jurídico por la cual éste parece estar siempre al mismo tiempo fuera y dentro de sí mismo, a la vez vida y norma, hecho y derecho” (Agamben, 2004: 14). El estado de excepción es, precisamente, el dispositivo que mantiene unidos violencia y derecho al tiempo que efectiviza aquello que rompe ese vínculo. Ante la pregunta por la praxis política frente a esta lógica del estado de excepción, Agamben responde de acuerdo a la herencia de Walter Benjamin, quien en las tesis de *Sobre el concepto de historia* de 1940, ya había referido que el estado de excepción se había vuelto la regla: “la ruptura del nexo entre violencia y derecho abre dos perspectivas a la imaginación (la imaginación es naturalmente una praxis): la primera es la de una acción humana sin ninguna relación con el derecho, la ‘violencia revolucionaria’ de Benjamin o un ‘uso’ de las cosas y los cuerpos que no tenga nunca la forma de un derecho; la segunda es la de un derecho sin ninguna relación con la vida –el derecho no aplicado, sino solamente estudiado, del cual Benjamin decía que es la puerta de la justicia” (Agamben, 2004: 15).

En Argentina, hablar de archivos y restos posdictadura remite inexorablemente al Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), una institución no gubernamental e independiente que desde 1984 trabaja en la aplicación de ciencias forenses en la investigación sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas por la dictadura. Su tarea principal es la investigación y la exhumación arqueológica de restos óseos inhumados en fosas comunes o individuales y el análisis del material para lograr identificar víctimas y determinar las causas de su muerte. Así es como tuvieron, en principio, acceso al archivo de la DIPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires) a partir del cual realizaron las primeras investigaciones.<sup>81</sup>

Para reflexionar sobre la actuación expresiva sobre estos archivos que de algún modo se desclasifican, nos proponemos revisar una serie de films que se articulan alrededor de la práctica forense de reconocimiento e identificación.

Es el caso de *Nietos (Identidad y memoria)* de Benjamín Ávila, del 2004. Se trata de un film documental que pone el acento en la construcción de la identidad y la subjetividad, siguiendo el trabajo de las Abuelas de Plaza de Mayo desde 1980 y la recuperación de más de 70 niños, secuestrados durante la dictadura militar. Lo que en términos de Bill Nichols, uno de los teóricos del cine documental más relevantes de las últimas décadas, serían las imágenes de testimonio y de demostración, esto es, las imágenes de intercambio (entrevistas más o menos direccionadas y pseudomonólogos en el cine documental) y los elementos que certifican las afirmaciones de los actores sociales, se alternan para construir la argumentación.

Los testimonios de los nietos y abuelos que esperan recuperar los restos de sus familiares desaparecidos o reencontrarse con ellos se entrelazan con documentos más transitados por el cine posdictadura como la secuencia del juramento de Videla y el audio del famoso “Comunicado N.º 1” en el que se anuncia que la junta se hace cargo del control del Estado, o incluso el informe periodístico sobre un operativo. Otras imágenes de demostración apuntan más a la reflexión por parte del espectador, como las sillas vacías que se ven después de algunos testimonios o las ventanas con sus persianas herméticamente

---

<sup>81</sup> Darío Olmo señala en un artículo imprescindible sobre la actuación del EAAF que la disposición de los cuerpos asesinados clandestinamente por funcionarios del Estado durante la última dictadura tomaba dos formas: los asesinatos que quedan descriptos por los “vuelos de la muerte”, “cuya posibilidad de recuperación de restos es nula” (Olmo, 2002: 183), o los cuerpos que eran abandonados en la vía pública simulando enfrentamientos, en cuyo caso se plantea la posibilidad de reconocimiento y establecimiento de la identidad “dado que la mayoría de los restos de las personas inhumadas como NN en los cementerios municipales fueron enterrados a través de un trámite administrativo o por disposición judicial.

cerradas, o la imagen de una calesita incendiada. El texto construye un espectador que acompaña al realizador no sólo en la construcción de la subjetividad de sus testigos más jóvenes que, casi sin excepción, han decidido formar su propia familia, sino también en la lucha de las abuelas, a las que filma, a veces, con planos obscuramente cercanos –tal vez para subrayar las grietas de sus rostros que la espera ha dejado en ellos- pues el tema de la vejez surge en varios testimonios y enfatiza la falta de una generación entre abuelos y nietos.

Cada testimonio tiene su propia lógica y organización interna. El primer testimonio, el de una joven reencontrada, hace hincapié en que sabe que tiene una hermana, a la que “le diría que siempre pienso en ella, [...] que me conformo con saber que está viva”. El testimonio de Juan Pablo, por su parte, comienza con él viendo por primera vez un video hecho por la televisión extranjera en el que su abuela –con la que sólo pudo compartir cinco años, desde 1983 hasta su muerte- relata el periplo por el que tuvo que atravesar. Juan Pablo grita al verse “¡ese soy yo!”, como si la pantalla le devolviera una imagen más real que cualquiera de sus recuerdos del pasado, en el que vivió los primeros seis años de su vida con una familia adoptiva. Abre también el espacio para cierta ironía cuando recuerda cómo saludaba al avión presidencial y gritaba contento “¡Chau, Videla!”. En ambos testimonios se hace evidente la importancia de la paternidad. En un caso se puede oír algo como, “Al fin tengo algo mío. Es mía”, mientras en el otro, el espectador asiste a una reflexión que Juan Pablo se hacía años antes, cuando estaba por convertirse en padre: “Yo no sé lo que es un papá... ¿Cómo voy a ser papá?”. Por otro lado, es interesante el testimonio de unos abuelos que ceden su turno para que la voz de su hija aparezca. Saben que tienen un nieto o una nieta porque lo único que conservan es un casete en el que se puede oír: “Te dejamos como herencia el amor y el espíritu de lucha. [...] Hasta otro tiempo”.

El film deja lugar a las explicaciones del EAAF que son también el discurso de autoridad fundamental de films como *Tierra de Avellaneda* (Daniele Incalcaterra, 1996) y *El último confín* (Pablo Ratto, 2004). En este caso, la secuencia que introduce el tema de la recuperación de los restos de familiares desaparecidos tiene una doble función: por un lado, el especialista explica cuál es el objetivo principal de su tarea, devolver identidad a los cadáveres, dado que el terrorismo de Estado disoció dos cosas que deberían ir juntas - cuerpo e identidad-, y, por el otro, introducir los relatos de testigos que esperan reencontrarse con seres queridos, relatos de quienes tienen que aprender a asumir la verdadera historia, como es el caso de Mariana Pérez que cuenta lo mucho que le ha costado a su hermano Rodolfo aceptar que su familia es adoptiva y que tiene otra familia biológica.

La abuela de ambos confirma su alivio al decir: “No tengo que buscar más”. Claudio Gonçalves, cuyo testimonio aparece también en *(h) Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), cuenta su reencuentro con su hermano Gastón. Y, por su parte, Horacio Pietragalla Corti -que forma parte de los casos que se ven en *El último confín*- puede, gracias a las excavaciones y el trabajo incesante del EAAF, recuperar los restos de su padre que le devuelven su verdadera identidad, su fecha de cumpleaños real y le dan el alivio de poder cerrar un proceso.

El documental termina con un paisaje inquieto a través de la ventanilla de un auto. En el vidrio hay una mano apoyada que, al retirarse, deja una huella. El tema musical *Hay que seguir andando* introduce la secuencia de títulos y pone en evidencia el doble objetivo del film: contar la búsqueda y apreciar las marcas para vivir de esos restos.

Lo que podría denominarse “documental forense” no aborda principalmente el acercamiento a la memoria personal o la reorganización de los recuerdos, sino que se propone como una búsqueda en la que se eligen historias particulares para dar cuenta de todas aquellas que habría que contar. Tanto en *Tierra de Avellaneda* como en *El último confín*, las principales voces son las de los especialistas forenses –miembros del EAAF- que van dando explicaciones para los espectadores -ya sea en la forma de entrevistas encubiertas, breves representaciones o en la forma de pseudomonólogos- o para los familiares de las víctimas con quienes interactúan. Las otras voces son las de las historias individuales.

En el caso de *Tierra de Avellaneda*, aparece la historia de las hermanas Manfil, especialmente de Karina que, en las entrevistas con Alejandro Incháurregui, responsable del EAAF, recuerda, entre otras cosas, cuando tuvo que reconocer a su madre muerta siendo apenas una niña y su sorpresa cuando el cadáver desapareció. El documental alterna esta historia con otros testimonios que van conformando la argumentación a partir de la continuidad lógica creada por el montaje. La reflexividad aludida se puede ver en el modo en que el documental alterna la explicación de Incháurregui sobre el proceso de exhumación de los cientos de cadáveres encontrados en la fosa común del cementerio de Avellaneda, con las imágenes del testimonio del general Albano Harguindeguy en el juicio a las juntas. También aparece el testimonio de otro militar retirado que, impertérrito, junto a su mujer, recuerda los objetivos del golpe –principalmente, ocupar el vacío de poder- y reflexiona sobre el gobierno de Carlos Menem y los indultos, y sobre las injusticias que tuvo que atravesar por estar siempre bajo sospecha. Así es como el realizador va construyendo la argumentación del film, sin más autoridad textual –en apariencia- que la

de los mismos testimonios que se van entrelazando, a los que no somete a ninguna voz en *off* ni a otro dispositivo. Por medio del montaje, el film configura su mirada no solo sobre el proceso de recuperación de la familia Manfil, sino especialmente sobre los perpetradores.

Siguiendo la definición de Marianne Hirsch (2012) retomada por Vicente Sánchez-Biosca (2017), digamos solamente que la “imagen de perpetradores refiere a las capturas realizadas, por ejemplo, por los nazis en el frente Este mientras cometían sus atrocidades o la de los franquistas cuando ponían en escena o hacían captura directa de la resistencia republicana durante la Guerra Civil española. Ese registro es parte de la maquinaria de destrucción, “aquellas fotos, films, videos, etc. Tomados ante la carne viva del dolor por quien ejerce (o se encuentra próximo e involucrado con quien lo hace) violencia sobre sus víctimas” (Sánchez-Biosca, 2017: 42-43), violencia que se plasma en la producción visual que, considerada estrictamente, no debe distanciarse de la física o psicológica. Se trata de un género en sí mismo, una iconografía al servicio del consumo y de acuerdo a los sentimientos de quienes ponen en funcionamiento la violencia. Cuando aparecen estas imágenes cabe preguntarse en términos generales cuál es la función dentro del film, pero especialmente qué se espera del espectador que se enfrenta a la mirada de los ejecutores. No se trata de un simple punto de vista, sino de una ética y una política de la mirada. Esto es lo que, finalmente, ocurre cuando se enfrenta documentos desclasificados: lo que se tiene ante los ojos no es una “imagen del pasado” sin más, sino la foto ética, política, ideológica y estéticamente articulada por los verdugos.

Incalcaterra ilustra el proceso de recuperación de la familia Manfil (sus padres y su hermano Carlitos de ocho años) con otros materiales de archivo donde aparecen personajes como José Luis Manzano cantando la marcha peronista y la marcha de la resistencia N.º 12 de las Madres en la que se oye: “Nuestros hijos van a morir el día que esta plaza esté vacía”. Así, el realizador organiza el esquema axiológico de su documental a medida que intercala a las víctimas y a los verdugos. La última secuencia es la ceremonia de entierro de la familia Manfil que sus hijas finalmente pueden celebrar. Allí la enunciación, lejos de poner distancia frente a sus actores sociales, que le permita espiarlos o mantenerse al margen de lo que les pasa, los toma con inquietos planos de diferentes tamaños, que retoman las expresiones del dolor, pero también de cierta tranquilidad. La enunciación también se desoculta en las últimas imágenes que son planos aéreos de la ciudad mientras se oye la noticia de la recuperación de los restos de la familia Manfil por la radio, para luego dar paso a los créditos que pasan sobre negro y sin música.

El despojamiento de *Tierra de Avellaneda* tal vez sea lo que más se distancia de *El último confín*. En esta, Pablo Ratto sigue al EAAF en una búsqueda similar, pero esta vez en el Cementerio de San Vicente, en Córdoba. Ratto elige también material de archivo significativo para establecer una división fundamental entre víctimas y verdugos. Ahora son las imágenes del mundial de fútbol de 1978 las que abren la historia de Sara Solarz de Osatinsky -viuda de Marcos Osatinsky, asesinado en agosto de 1972 tras la fuga del penal de Trelew. En 1978, ante la pérdida de su esposo e hijos, Sara decide irse del país con la promesa de no volver hasta que pueda reunirse con ellos, y así lo hará cuando le entregan los restos de Mario, su hijo menor, de 15 años la última vez que lo vio.

Otras voces son las de Horacio Pietragalla Corti –testimonio que se viera en *Nietos (Identidad y memoria)* -, quien recupera los restos de su padre; los hermanos de Gustavo Olmedo, otro militante de FAR y Montoneros, cuyos restos logran ser velados. Es destacable el testimonio del morguero del cementerio de San Vicente que recuerda los tiempos de Luciano Benjamín Menéndez: “Si esa cámara lo hubiera filmado, no lo recordaría como yo lo recuerdo hoy”. El realizador parece acudir a este actor social como si conllevara por sí mismo la evidencia factual del pasado. De modo similar, funcionan las imágenes de los colaboradores del EAAF que, pincel mediante, van recuperando hueso por hueso mientras los largos planos hacia el interior de la fosa terminan de construir el mensaje.

Estos documentalistas producen “visiones posibles” sobre los crímenes del terrorismo de Estado, desclasifican pruebas y profanan la mirada de los perpetradores que separaron a las víctimas de sus afectos y sus convicciones políticas. También trabajan sobre el dolor de hijos o amigos y sobre su indignación como investigadores y periodistas creando evidencia y devolviendo los restos a arqueologías que a partir de entonces empiezan a contarse. Lo hacen a través de relatos más particulares o más universales que tienen la virtud de vincular acontecimientos referenciales, con fantasías, recuerdos y sueños. Algunas veces, atraviesan la historia y sus historias valorando la palabra y el testimonio; otras, ordenando recuerdos a partir de una fotografía, una grabación, una imagen; otras, desandando una identidad fabricada para buscar la verdadera y construyendo la propia subjetividad con el texto fílmico como mediación.

### ***Pathos y calavera***

Como explican Thomas Keenan y Eyal Weizman en *La calavera de Mengele* (2015), la ciencia forense trata no solo sobre ciencia, sino sobre la presentación de los descubrimientos sobre el pasado y constituye, en definitiva, también un “arte de la persuasión”, pues deben convencer de que el descubrimiento hecho se corresponde con determinado acontecimiento o curso de acción en el pasado. “Derivado del latín *forensis*, la raíz de la palabra se refiere al ‘foro’ y por lo tanto a la práctica y la habilidad de crear una argumentación ante un profesional, un político o un consejo legal” (2015: 37). En la retórica clásica, esto implicaba hacer que los objetos se dirigieran al foro dado que ellos no pueden hablar por sí mismos y necesitan alguna mediación para ser comprendidos. Allí funciona el tropo de la *prosopopeia* por medio de la cual el hablante da voz a los objetos inanimados. La ciencia forense implica esos mismos tres componentes: el objeto, el mediador y el foro. El mediador está, precisamente, entre vivos y muertos como un mensajero espectral moviéndose entre fantasmas que certifica que

aunque el individuo y la justicia para el individuo subyace en el corazón del discurso de los derechos humanos, aquellos que persiguen crímenes contra la humanidad necesitan establecer –como una cuestión legal o política– que los crímenes no conciernen simplemente a este o a ese individuo, sino que son de hecho generalizados y sistemáticos. (Keenan y Weizman, 2015: 83)

Los restos desvelan patrones que deben ser demostrados e involucrados en una narrativa. Los huesos, como los documentos desclasificados arrojan la mirada y deseos de los perpetradores, pero también conducen a las balas, las armas, los mecanismos desaparecidos y sus responsables. “Detrás de ellos están las ideologías, los intereses, las fantasías y las organizaciones que animaron la violencia en primer lugar” (84). Culminemos este apartado con la referencia a otros restos y los desvíos del cuerpo para pensar el espectáculo del horror.

A partir de los restos, la vida y la muerte se distinguen por una línea borrosa que podría simbolizarse en la calavera que “habla” y cuenta historias sobre el pasado, aquella a la que, en su libro sobre el *Trauerspiel*, Benjamin le atribuía la función alegórica del sufrimiento. No era solo un objeto material, sino que conllevaba las huellas de un rostro y de allí a una mirada, una vida y una muerte. Entre la expresión y el vacío, la calavera tiene el lenguaje del fantasma, siendo “emblema preeminente” del teatro del duelo, la ruta concreta hacia “la patria de la alegoría” como sostiene en el texto.

La historia del arte “está inextricablemente ligada a la historia de la tortura”, sostiene Eisenman (2014: 17). Este *dictum* polémico no esquivo una de las preguntas fundamentales, esto es, qué transmiten las imágenes y cómo operan en el imaginario colectivo. Los films referidos anteriormente ayudan a construir la memoria visual (forense) de la última dictadura, lo que podría denominarse “herencia almacenada en la memoria” como diría Warburg.

Son la expresión de una visión malévolamente en la que los vencedores militares son omnipotentes, además de poderosos, y los vencidos no son solo subordinados, sino también abyectos e incluso inhumanos. Según esta perspectiva brutal, la presencia de estos últimos justifica a los primeros; la supuesta bestialidad de la víctima justifica la violencia aplastante del opresor. (Eisenman, 2014: 32)

La representación del horror en la última dictadura y la desclasificación de sus restos y documentos posee una estructura común, un *Pathosformel* frecuente y frecuentado, podría decirse, que no son formas excepcionales, sino la norma general. El diálogo con la abyección constituye un dispositivo muy transitado para resolver la relación con la desesperación frente a la tortura y la muerte.

A partir de 1979, Norberto Gómez (Buenos Aires, 1941) incorporó la referencia a lo óseo en sus obras introduciendo una variable en su lenguaje. Las obras comienzan a presentar restos de cuerpos deteriorados por el tiempo. “Los despojos, descartados y descartables predominan como imagen del destino dramático de lo viviente” (Lauria, 2011: 18). La relación con el momento histórico de Argentina se vuelve siniestramente evidente. El destino histórico y la violencia quedan enlazados en su obra por una sinestesia de lo abyecto que de *El matadero* de Esteban Echeverría a la crucifixión de Cristo despliegan imágenes impiadosas y premonitorias de lo que se encontraría después. *Parrilla II* o *Quemado* (1981) o *N.N.* (1980) estudian con resina poliéster y madera las torsiones del cuerpo corrupto en una mirada que no escapa al fasto funerario ni a las circunstancias políticas y sociales. “Contrapone el esplendor edilicio y del mobiliario sepulcral a la degradación de los cuerpos como manera de recrear el tópico de la *vanitas*” (Lauria, 2011: 20). Poco después, la referencia sería obligada y enterramientos y desaparecidos formarían parte de un imaginario común. A partir de entonces, Distéfano se sumerge en el tema de la violencia en la historia nacional y encuentra formas de simbolizar el sufrimiento.

Las torsiones resinosas de Distéfano recuerdan la idea de *Pathosformel* que aquí es la fórmula del dolor. José Emilio Burucúa (2010) recupera la hipótesis de Jorge Glusberg para sostener que un camino para leer la obra de Distéfano es recorrer los paneles de *Mnemosyne* dedicados a la *Pathosformel* de la aniquilación, de la víctima y del sufriente (paneles 41, 41a y 42). Por analogías y comparaciones eso conduciría rápidamente al *Laocoonte* y el *Gálata moribundo* esculturas talladas en los siglos III y II a.C., hasta el *Obrero muerto pintado* de Antonio Berni (1949).

¿Cuál es el camino por el que se establecen los parentescos? No hay duda de que, en nuestras series, existen varios nodos en torno a los cuales la hipótesis del contacto de nuestro pintor-escultor con ellos se aproxima a la certeza. ¿Dudaríamos acaso de que Distéfano observó y analizó, del derecho y del revés, el *Laocoonte* en el museo del Vaticano? ¿Seríamos temerarios al afirmar que, durante los años de estancia en Europa, en Italia sobre todo, frescos, retablos, grupos escultóricos, llenaron sus ojos y su memoria con escenas de la Pasión realizadas desde el siglo XIV hasta el XVII por decenas? (Burucúa, 2010: 13-14).

La continuidad de esa *Pathosformel* del hombre que padece se encuentra en *Acción directa II* (1997) en poliéster reforzado, hierro e hilo de algodón (91 x 84 x 84) se basa en el obrero que repara un poste de energía asumiendo la postura emblemática del crucificado –especialmente, según Burucúa, del Cristo dibujado por San Juan de la Cruz. El trabajador lleva en su cuerpo y su rostro la potencia del sufrimiento, cierta celebración de la impotencia “que tuvo una primera madurez en la expresividad exaltada del gótico tardío, continuó en las exasperaciones del barroco napolitano y alcanzó su clímax moderno en las intensidades emocionales de *Die Brücke* o en la antropología pictórica de Francis Bacon” (Burucúa, 2010: 18).

Como en obras de otro período *Procedimiento, II* (1972 - Poliéster reforzado y esmalte epoxi) vuelve sobre los dobleces del cuerpo frente al dolor físico, orgánico, pero también el tormento psíquico, la violencia social, la injusticia y la angustia. Sus temas no se agotan en la tortura, como acción física directa. Justamente en la obra que se denomina acción directa insinúa la violencia social que se ejerce diariamente. En Distéfano, la denuncia no funciona como una acción directa, sino como el resultado de la reflexión a la cual se somete el espectador al ver las inquietantes imágenes presentadas por el artista. Esta percepción de extrañeza se logra por las disposiciones poco naturales

que adoptan las figuras, posiciones por lo general traumáticas que se evidencian a través de la tensión compositiva de las formas que hablan de tensiones físicas respecto al cuerpo humano, y emocionales respecto del espectador. La causa: un probable origen involuntario en la posición presentada reforzada en muchos casos por elementos que obligan a sostener esta situación no deseada. Tal el caso de *Figura acostada o Procedimiento II* (1972, fig. 13), aquí la figura yacente se encuentra atada en sus extremidades, de modo que no puede zafarse de una posición evidentemente forzada y causada por un agente externo.

### **Archivo de la crisis**

Explorar la aparición de la desaparición en el arte, la desclasificación en el archivo y en el espacio público conduce a un último desvío sobre la crisis y la experiencia. En el caso argentino, la posdictadura toma una deriva particular desde la denominada “crisis del 2001”<sup>82</sup>, a partir de la cual es posible una reflexión sobre la trama neoliberal de silenciamiento y los lazos social que necesitaban recomponerse.

Según Ignacio Lewkowicz (2008), en el contexto argentino, la crisis político-institucional que queda al descubierto a fines del año 2001 desactiva la polémica modernidad-posmodernidad al desestructurarse el Estado como figura alrededor de la cual se articulan nociones vinculadas al ámbito institucional, social y político. En este sentido, se desmoronan también ciertos aspectos del pensamiento y diversas categorías a partir de las cuales pensar relatos de identidad y la idea de un sentido histórico unificado. Se inaugura un tiempo en el que la experiencia misma se redefine al abandonarse los presupuestos que iluminaran otras épocas.

La relación entre arte y crisis en Argentina encuentra una explicación particular en estas cuestiones que van desde el “desfondamiento” del Estado –como propone

---

<sup>82</sup> A fin de contextualizar, podría recordarse que diciembre de 2001 pone en escena una crisis profunda: saqueos a supermercados, faena de animales en plena ruta, familias revolviendo las bolsas de basura, numerosas muertes que siguieron a las manifestaciones en Plaza de Mayo. Sin embargo, producto también de la crisis surgieron nuevos modos de participación política y social como las asambleas barriales y vecinales, los escraches a políticos y empresarios, y formas renovadas de militancia como la toma de fábricas, es decir, nuevas identidades sociales y políticas. Diciembre de 2001 fue, además, la puesta en evidencia de la descomposición de una cierta política como soporte y referente de lo colectivo a partir de lo cual quedó al descubierto no sólo lo político como espacio de articulación de los diversos factores que colisionaron, sino las contradicciones de un modelo socio-económico, los manejos de ciertas instancias de poder y los intereses de sectores sociales determinados.

Lewkowicz- hasta la construcción de nuevos modos de subjetivación. Después del 2001 “la figura del artista individual, trabajando en la soledad de su estudio, se disolvió con el renovado llamado de la responsabilidad social, materializada en distintas formas de solidaridad” (Giunta, 2009: 73).

Resulta imposible reflexionar sobre la crisis del 2001 en Argentina sin ponerla en perspectiva con la década de 1990 y la instalación definitiva de un neoliberalismo “espectacular” de la mano del presidente Carlos Menem y sin trazar una suerte de genealogía que explica el desplazamiento definitivo de las riquezas latinoamericanas a los Estados Unidos y Europa. En agosto de 1989, se sanciona la que se conoce como Ley de Reforma del Estado, que permitió la privatización de un gran número de empresas estatales y la disolución de entes públicos como la línea aérea de bandera, los yacimientos petrolíferos, los ferrocarriles y las empresas de servicios. “Nada de lo que deba ser estatal, permanecerá en manos del Estado” esgrimió el ministro de Obras y Servicios Públicos, Roberto Dromi, en un fallido tristemente memorable. Los años noventa posibilitaron y también desvelaron en distintos países de la región fraude, enriquecimiento ilícito, tráfico de armas, relaciones vinculadas al narcotráfico, contrabando y venta de empresas públicas a precio vil. Menem tuvo la particularidad de poner todos estos vicios en funcionamiento durante su mandato y gozar del beneplácito de Wall Street, el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial e importantes multinacionales que saquearon el país. Por lo que la crisis que estalla en 2001 es, ineludiblemente, una protesta contra el evidente agotamiento de un modelo socio-económico destructor de los bienes del Estado y las configuraciones políticas que se derivan de él. En este contexto, surgen grupos de artistas que intentaron hacer frente de algún modo a estos acontecimientos.

En *Pensar sin Estado*, Lewkowicz asegura que se asistía en los alrededores del 2001 a una “era de la fluidez” donde, en la referencia a lo colectivo, se ven entremezcladas las ideas de nación, pueblo, comunidad y clase sin que sea fácil establecer fronteras definidas ni posible asegurar niveles de cohesión reconocibles. Este Estado “desfondado” pone en crisis los lenguajes políticos -pues ya no son identificables las garantías apoyadas en la referencia al Estado-, e implica, además, la dificultad para apropiarse de un relato del pasado, una narrativa sobre el presente y un horizonte común para planear alguna forma de futuro en el que involucrarse. Aquí es donde el arte juega un rol fundamental, pues la dimensión pública alude a un modo particular de vincular heterogeneidades. En este sentido, las prácticas artísticas dan cuenta de la necesidad de plasmar, por un lado, la vulnerabilidad de las fronteras que separan lo social de lo político y, por el otro, la

necesidad de modificar radicalmente el modo de entender la relación de lo estatal con lo público.

Que el Estado ya no funcione como supuesto –aunque subsista como realidad– invita, entonces, a repensar el espacio público y los modos de experiencia política y artística, los que, ya no guiados por la matriz progresiva, articulan maneras posibles de instalarse en la *polis* respondiendo, ante el desfundamiento, con la discontinuidad y la representación y, ante la idea de destitución, con prácticas artísticas renovadas.

A la luz de estas consideraciones, el 2001 puede ser pensado como un recorte posible para problematizar el concepto “crisis” en toda su plurivocidad. La indiscernibilidad de acontecimientos y representación, entre historia social e historia conceptual para pensar la crisis, hace que se la pueda entender como una conmoción que descompone los modos de pensar el vínculo con la historia y los horizontes potenciales. Se la puede asumir, asimismo, como una cesura profunda en el horizonte de experiencias subjetivas aunque, irónicamente, dio lugar a la instalación de un relato posible sobre la imposibilidad de cierto relato.

### **El caso del Grupo de Arte Callejero (GAC)**

La bibliografía especializada ha intentado incansablemente conceptualizar una política de la imagen que, en muchas ocasiones, se agota en afirmaciones en torno a la relación entre las condiciones de producción y el contexto de circulación. Sin soslayar estos factores, el GAC se lee en estas páginas como un caso del denominado arte público, pero sobre todo como emergente “natural” de las narrativas que surgen como consecuencia del agotamiento del modelo neoliberal.

El GAC se forma en 1997 por iniciativa de un grupo de estudiantes de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón para reaccionar contra el circuito de exhibición del arte al que se sienten ajenos. Deciden articular plataformas nuevas para mostrar sus obras y eligen el espacio público para su primera acción en 1997, en apoyo al ayuno que realizaban los docentes tras instalar la Carpa Blanca frente al Congreso Nacional, contra el inexorable desmantelamiento de la educación pública que promediaba el gobierno de Menem. Pintaron más de treinta murales de guardapolvos en distintos lugares de la ciudad y convierten en ritual lúdico-performativo estas salidas muralistas que

poco a poco irán integrándose en las tramas del activismo político y la lucha por los derechos humanos.

Desde sus primeras acciones, el GAC va poniendo en funcionamiento lo que se convertirá en *modus operandi*: trabajan en el orden de lo simbólico con imágenes sintéticas, ocupan la calle para tergiversar –como querría el situacionismo- las relaciones hegemónicas que se dan entre el espacio público y sus desplazamientos, ponen el cuerpo para sus acciones y licúan sus identidades individuales para disolverse en el grupo. A partir de 1998, se unen en algunas prácticas al grupo militante de hijos e hijas de detenidos-desaparecidos H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), dando comienzo a una etapa en la que lo estético-político se problematiza no sólo porque el trabajo en la calle ya es de por sí político, sino porque se deslizan por una zona liminal compleja que queda en medio de relación arte/militancia. Desde el comienzo de su formación pero ahora más evidente que antes, para el GAC, no existe la contradicción entre la acción política y el goce estético, pero tampoco entre la vida cotidiana y el arte.

El GAC comienza a generar la gráfica de los “escraches”<sup>83</sup> de la agrupación H.I.J.O.S., que se había consolidado como la práctica que respondía a la falta de justicia ordinaria por los crímenes de la última dictadura. Una de esas acciones consistía en “aprovechar” la legibilidad del código vial para torcer su sentido a fin de detectar en la ciudad los lugares donde habían operado los centros clandestinos de detención, los lugares en los que se llevaron a cabo los preparativos para los “vuelos de la muerte”<sup>84</sup>, la ubicación

---

<sup>83</sup> Recuérdese que la palabra “escrache” hace referencia a una práctica política no-institucional que toma lugar para denunciar una situación de impunidad. En Argentina, se hicieron frecuentes a partir de mediados de los años 1990 para denunciar la impunidad de los represores de la dictadura de 1976-1983 que todavía no había recibido condena por sus crímenes.

<sup>84</sup> Los “vuelos de la muerte” fueron una forma de exterminio que puso en funcionamiento el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, es decir, la dictadura que se llevó a cabo en Argentina entre 1976 y 1983. Consistía el arrojar a detenidos al mar desde aviones militares para “desaparecerlos”. Numerosos cuerpos aparecieron en las costas argentinas y uruguayas, primero enterrados como NN por los militares y luego identificados como provenientes de diferentes Centros Clandestinos de Detención. Constituyó una práctica prolongada y frecuente que los militares llevaron a cabo, principalmente, con los detenidos de Campo de Mayo, la Escuela de Mecánica de la Armada y de los centros “El Campito” y “El Olimpo”. En su *Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar*, el periodista Rodolfo Walsh hacía pública la escasa información con la que se podía contar en marzo de 1977: “Entre mil quinientas y tres mil personas han sido masacradas en secreto después que ustedes prohibieron informar sobre hallazgos de cadáveres que en algunos casos han trascendido, sin embargo, por afectar a otros países, por su magnitud genocida o por el espanto provocado entre sus propias fuerzas. Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizás del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada, fondeados en el Río de la Plata por buques de esa fuerza, incluyendo el chico de 15 años, Floreal Avellaneda, atado de pies y manos, “con lastimaduras en la región anal y fracturas visibles” según su autopsia. Un verdadero cementerio lacustre descubrió en agosto de 1976 un vecino que buceaba en el Lago San Roque de Córdoba, acudió a la comisaría donde no le recibieron la denuncia y escribió a los diarios que no la publicaron. Treinta y cuatro cadáveres en Buenos Aires entre el 3 y el 9 de abril de 1976, ocho en San Telmo el 4 de julio, diez en el Río Luján el 9 de octubre, sirven de marco a las masacres del 20

de las maternidades clandestinas, e incluso las casas que, aún en esos años noventa, seguían habitadas por los genocidas de la dictadura. Se trataba de acciones definidas como una forma específica de militancia política a través del arte, propulsada por el relato de la crisis. Los escraches –definidos por el GAC como intentos de “sacar a la luz lo que está oculto” (GAC 2009, 57) surgen en 1996 por parte de H.I.J.O.S. para denunciar la impunidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los decretos presidenciales del indulto durante la presidencia de Carlos Menem<sup>85</sup>. Dicho sucintamente, consistían en volver evidente que la sociedad convivía con asesinos, torturadores y apropiadores de bebés. Los definía una potencia vanguardista que rompía con las formas tradicionales de hacer política, cuyas herramientas eran la creatividad, la alegría (se realizaban performances de todo tipo, acciones artísticas en manifestaciones y marchas, números circenses, murales colectivos, acciones barriales e intervenciones, entre otras acciones) y la puesta en escena del cuerpo de los activistas.

## **El problema de la memoria**

---

de agosto que apilaron 30 muertos a 15 kilómetros de Campo de Mayo y 17 en Lomas de Zamora. En esos enunciados se agota la ficción de bandas de derecha, presuntas herederas de las 3 A de López Rega, capaces de atravesar la mayor guarnición del país en camiones militares, de alfombrar de muertos el Río de la Plata o de arrojar prisioneros al mar desde los transportes de la Primera Brigada Aérea, sin que se enteren el general Videla, el almirante Massera o el brigadier Agosti...” (Disponible en <http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article1826>. Consultado: 10 de marzo de 2015).

<sup>85</sup> La Ley N° 23.521 de Obediencia fue dictada durante la presidencia de Raúl Alfonsín en el año 1987 y establecía una presunción de que los delitos cometidos por miembros de las Fuerzas Armadas con grado menos a coronel durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles. Se asumía que los subordinados se limitaban a cumplir órdenes de los superiores por “obediencia debida”. A causa de ella, se produjo el desprocesamiento de imputados en causas penales de la dictadura que no habían sido condenados hasta entonces. La Ley N° 23.492 de Punto Final establece la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados por delitos de desaparición forzada de personas (que involucraba secuestro, tortura y homicidio) durante la dictadura militar que no hubieran sido llamados a declarar “antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley”. Ambas leyes, conocidas como Leyes de impunidad, fueron anuladas por el Congreso Nacional en 2003, anulación que fue convalidada por la Corte Suprema de Justicia al declarar su inconstitucionalidad el 14 de junio de 2005. La Ley N° 23.521 de Obediencia fue dictada durante la presidencia de Raúl Alfonsín en el año 1987 y establecía una presunción de que los delitos cometidos por miembros de las Fuerzas Armadas con grado menos a coronel durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles. Se asumía que los subordinados se limitaban a cumplir órdenes de los superiores por “obediencia debida”. A causa de ella, se produjo el desprocesamiento de imputados en causas penales de la dictadura que no habían sido condenados hasta entonces. La Ley N° 23.492 de Punto Final establece la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados por delitos de desaparición forzada de personas (que involucraba secuestro, tortura y homicidio) durante la dictadura militar que no hubieran sido llamados a declarar “antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley”. Ambas leyes, conocidas como Leyes de impunidad, fueron anuladas por el Congreso Nacional en 2003, anulación que fue convalidada por la Corte Suprema de Justicia al declarar su inconstitucionalidad el 14 de junio de 2005.

El contexto en el que surge el GAC obligó a sus integrantes a hacer propia la prerrogativa de retomar el espacio público, pero también a desembarazarse de las cargas ideológicas de la militancia de los años 1970. Tal como lo describen en su libro *GAC Pensamientos prácticas acciones* (2009), la propuesta de que el arte “tomara las calles” se hacía realidad de modo espontáneo en el año 2002 –inmediatamente después al estallido de la crisis a fines de 2001- cuando “la vida de miles de personas era una *performance* permanente” (Hacher 2009, 6) en el momento en que salieron a las calles en manifestaciones, marchas y cacerolazos a protestar por lo que el Estado neoliberal les había robado. Es ahí cuando el grupo decide acercarse a los familiares de los muertos de la represión del 20 de diciembre de 2001 en Plaza de Mayo –a pesar del estado de sitio declarado por el entonces presidente Fernando De la Rúa o justamente por él- para participar de los homenajes que habrían de señalar con enormes placas identificatorias los lugares donde habían caído las víctimas, configurando una suerte de mapa de los muertos en democracia.

Otra de las acciones que llevaron a cabo son las cartografías, a las que definían como “mapeo de las acciones”: “los mapas no son sólo un objeto de representación ni una acumulación de información; son también formas de ampliar la propia mirada a través del diálogo” (GAC 2009, 42). Un ejemplo de estos mapas es la *performance* “Aquí viven genocidas” que vuelve, precisamente, a “escrachar” a los mismos siniestros personajes que habían tomado notoriedad a partir de las acciones de H.I.J.O.S. El primero de estos mapas se editó para el 24 de marzo de 2001 –como es evidente, a veinticinco años del inicio de la última dictadura argentina- y formó parte de un tríptico compuesto por un video, una agenda y el mapa en formato afiche.

El video muestra un recorrido por las casas de los genocidas un día cualquiera (de hecho a uno de ellos se lo ve volviendo del supermercado); luego muestra imágenes de la misma casa y el mismo barrio el día del escrache al tiempo que la acumulación de domicilios esgrachados va sumando puntos rojos en un mapa y esta sumatoria denuncia la continuidad de la impunidad que vivimos más fuertemente en los años 90. (GAC 2009, 41)

La práctica del escrache se centra en la “memoria viva, creadora y en acción” (GAC 2009, 59) en la que el grupo asume que no existe “La memoria”, sino las memorias, las visiones, las selecciones, los fragmentos, los olvidos, los recuerdos robados al paso del

tiempo y las construcciones colectivas de esos hechos pasados. Todos los aspectos performativos de la acción están al servicio de sacar al genocida del anonimato y lo hacen a través de lo que podría denominarse un cambio en la estética del barrio, es decir, un cambio que acorrala simbólicamente al genocida, desobturando la “máquina” del olvido y la naturalización.

Estas cartografías denuncian dos temporalidades tensionadas: la de los genocidas, ligada al pasado, y la de los jóvenes militantes, vinculada al presente. En una fusión entre obra y gesto enunciativo, las intervenciones consolidan al grupo para señalar las complicidades que habitan la ciudad. Las acciones ponen en crisis el *statu quo* involucrando la narración de los lazos que conectan la impunidad con la situación de ese presente mientras la acción deviene obra artística y práctica condenatoria. El espacio público no se piensa como zona de prohibición, sino como un lugar sobre el que se puede desplegar un mapa de restos. Se trata de un modo de la acción que subraya el rol de la memoria como articulador del presente, consolidando imágenes-acción que desarman las cotidianidades acríticas de los espacios.

Las acciones del GAC son formas de comprender la trama y las complicidades ideológicas que encierran los *habitus* de la ciudad. En la forma de la visualidad y el desprecio de los parámetros y referencias artístico-estéticos, el GAC sacrifica el lugar autorreflexivo del arte y se pregunta por sus condiciones de producción y por los afectos movilizados por las luchas por la verdad y la justicia. Desarticulan la trama simbólica y visual de la calle y la comunidad en el acto enunciativo y, al volver espectáculo a la ciudad, se introducen en el ámbito de los relatos sobre la memoria por fuera de los canales hegemónicos.

Las acciones del GAC operan en los recorridos naturalizados de la ciudad lo que el montaje hace con la historia al hacer “emerger los baches o las hendiduras del curso histórico, en lugar de rellenarlos con la masilla de la ilusión para darle continuidad” (Galende 2011, 31), es decir, produciendo el desplazamiento de la crisis de la experiencia a la experiencia de la crisis. Las acciones interrumpen la ilusión de comunidad dando forma pública a los reclamos a partir de una realización que apunta a la destrucción de un mensaje en pos de un cuestionamiento, en la misma obra, de los modos de representación de la justicia y la memoria. La performance de este tipo de arte se define por una no-acción artística en sentido usual, que implica una nueva configuración de sentido en tanto testifica el trauma social por fuera de las prerrogativas instaladas en la trama de la ciudad.

Con estos movimientos, las acciones como las del GAC abren las reflexiones sobre el arte a un campo donde “lo artístico” no existe por fuera de su actuación, y las normas que lo definen son algo diferente de la propia reiteración/modificación, es decir, de la resignificación y la renegociación. Estas normas son encarnadas por sujetos (artistas y espectadores) que se constituyen en el acto artístico con plena conciencia de que la transformación de lo establecido es un proceso incesante y que es precisamente este carácter “inacabado” su mayor fuerza poética en el contexto del arte contemporáneo.

Las acciones del GAC invierten de algún modo las prácticas discursivas dominantes (la seguridad vial, los procesos de la justicia ordinaria) y performan prácticas no-hegemónicas. Las acciones no son mero reflejo discursivo, sino agentes en la configuración de un campo inexistente o uno efectivo con reglas subvertidas. La potencia política aparece a partir de una no-coincidencia con los discursos conocidos y poniéndolos en crisis, dado que a partir de la repetición de la performatividad de la reiteración de normas opresivas se las obliga a un torcimiento no coincidente, crítico, heterogéneo. Podría decirse, finalmente, que la performatividad instaura la contingencia (política) que hace manifiesta la pregnancia de formas visuales que, hacia el año 2000, se corresponden con una exaltación de la violencia pasada, el genocidio y la impunidad. La “memoria performada” desmarca, entonces, el denominado “arte político” a partir de destrabar el vínculo entre el arte y la política. La dimensión creativa de la práctica política tensa estas relaciones haciendo surgir una matriz de representación que se desborda continuamente y cuyo componente más importante es la inestabilidad que performa toda consideración sobre lo que hace este tipo de arte.

Si de archivo como entramado engramático se trata, las “obras” del GAC se mueven entre lo temporario y lo efímero. Sus intervenciones podían durar muy poco, posiblemente menos tiempo cuanto más subvirtieran la vida “normal” de la ciudad. Sus obras son desarmadas por particulares que se llevan los carteles porque les gustan; por la policía, que teme por el ritmo pacífico de la calle; por la municipalidad, que vela por la “belleza” de sus paredes y postes. Así lo explicita una de sus integrantes:

Habíamos hecho un escrache frente al lugar donde funcionó el Pozo de Banfield. A la mañana siguiente, en el colectivo, viajé con un tipo con aspecto de cana que se llevaba uno de los carteles bajo el brazo. A veces pienso que las comisarías deben estar llenas de nuestros trabajos. (Vales, 2005)

De esta forma, posiblemente sin saberlo, se define a la perfección la relación de diacronía/sincronía que se establece entre el arte y la crisis.

Preguntarse por los modos de construcción de la memoria es también intentar comprender las formas en que desde el arte se intenta lidiar con los cruces entre lo individual y lo colectivo de un espacio-tiempo en permanente ruptura y convulsión. Para decirlo de otro modo, implica indagar sobre cuáles son las estrategias culturales para “nombrar lo ‘real’” (Masiello, 2001: 15). Plantear estos temas en el ámbito latinoamericano, implica, además, atender a las particularidades de los procesos dictatoriales tanto como reconocer algunas características similares a otros episodios de la historia en términos de procedimientos, mecanismos y consecuencias. El arte es uno de los territorios legitimados para pronunciarse sobre el vínculo con ese pasado. Entendiéndolas como “producción de regímenes de sensibilidad” (Ingrassia, 2013: 9), las prácticas artísticas constituyen matrices que organizan el sentido a partir de estímulos vinculados a la percepción que, desde el momento en que se imbrican con la trama social y política, pasan a disputar sentidos en el terreno comunitario.

A fin de examinar la relación entre arte y memoria, se vuelve interesante partir de la provocadora interpretación que Willy Thayer arrojó sobre el caso chileno: “La Moneda, la República, el Estado en llamas es, a la vez, la representación más justa de la ‘voluntad de acontecimiento’ de la vanguardia, voluntad cumplida siniestramente por el Golpe de Estado como punto sin retorno de la vanguardia, y como *big bang* de la globalización” (2006, 15). ¿Es posible pensar algún esquema de comprensión similar para el caso argentino y para los derroteros que tomó y sigue tomando la relación arte/memoria? En este sentido, podría decirse que en Argentina el golpe de 1976 produjo un doble movimiento: por un lado, posibilitó un espacio de vaciamiento con “ninguna voluntad de *novum*, de transformación radical de la vida, del principio dadaísta de dislocación de la existencia, del hombre nuevo” (Thayer, 2006: 16), es decir, ningún intento de abatir el orden establecido, por lo que la lógica de la vanguardia quedaría inhabilitada *a priori*; por el otro lado, realizó de algún modo también la voluntad de acontecimiento al habilitar una escena sin representación necesariamente nueva, o mejor, una representación nueva obligadamente vacía que debió llenarse de imágenes y palabras en la posdictadura.

En el caso argentino, la dictadura propició el abatimiento de las intuiciones revolucionarias y obligó a esperar hasta la transición democrática para que aparecieran impulsos artísticos y políticos contrahegemónicos. Naturalmente, hubo excepciones que pueden identificarse como fisuras en el sistema dictatorial, que permitieron agenciamientos

ocasionales y frágiles, pero, en términos generales, habría que acordar que el golpe del Estado hundió las fuerzas de la vida disolviendo la representatividad democrática para replegarse sobre la promesa de un problema: la presentación de lo impresentable. Esto es, la posibilidad de representaciones que reduzcan al mínimo la distancia entre el acontecimiento (la dictadura, la falta de libertades constitucionales, la tortura y la desaparición) y su aparición en la obra de arte. Los artistas de la posdictadura debieron enfrentar esa desarticulación del espacio y el tiempo y suspender las convenciones para hacer posible alguna representación nueva que emergiera de las heridas sociales. A la luz de estas consideraciones, el arte de memoria puede definirse para el caso argentino como la reconstrucción de espacios desinstituidos y la articulación de archivos obturados.

Con los estertores finales de la dictadura, el arte hizo aparecer casi *sine qua non* sus peores fantasmas y pesadillas, es decir, la representación del terror. Es evidente que en ese contexto era necesario armar el imaginario concentracionario para poder enfrentarse a él sin elevarlo al estatuto –místico- de lo inenarrable, por eso la imagen del horror se convirtió en la mediación más urgente y necesaria. Desde entonces, las experiencias han seguido los caminos más diversos, desde lo clásico y figurativo hasta la experimentación más radical, y los artistas no han dejado de elaborar estrategias y lenguajes que les permitieran repensar tanto la subjetividad producida por el imaginario del centro clandestino de detención, como las posibilidades políticas que habrían de abrirse en el camino democrático. En el medio, se desarrolló la denominada “transición”, metáfora que se comprende bien si se la asume como guiada por la “idea de movimiento -de progreso- a la que remite” (Rinesi, 1993: 11). Una pregunta interesante que se le puede hacer a esta noción es hasta cuándo abarca, o si se trata de un proceso que, originado con el final de una etapa de abatimiento del sentido como la dictadura, se diluye en diversas formas hasta estabilizarse finalmente en un modelo social y político.

A 38 años del inicio de la última dictadura en Argentina, siguen proliferando los intentos de lidiar con la catástrofe histórica y política, es decir, “sobre cómo el arte y el pensamiento buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes estéticos, políticos, críticos de la experiencia y la subjetividad” (Richard 2011, 14). El arte ha sido crecientemente legitimado como sustrato posible de la memoria social, entendida como “vínculo de pertenencia y comunidad” que se expresa “a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas cuyos lenguajes figurativos en un paisaje de postdictadura, rondan alrededor de las huellas y carencias de lo que *falta*” (Richard 2010, 14). Los lenguajes en los que se asienta la

memoria entran en deliberado conflicto con las estrategias utilizadas por el mercado de la memoria oficial o hegemónica y, como propone Richard, “se niegan al reduccionismo comunicacional de una actualidad que sólo confía en las estadísticas de lo medible” (2010, 14).

Desde la ofensiva crítica de los años ochenta a hoy, los intentos se multiplicaron y las demandas se modificaron de modo constante con el objetivo categórico –político e incluso moral- de que el arte se pronuncie sobre la necesidad de no repetición de ese pasado paralizante. Considerar al golpe como un “punto sin retorno” vuelve difícil posicionar prácticas crítico-estéticas que logren enfrentar la lógica de desempoderamiento a que la dictadura dio lugar. Es por eso que Nelly Richard propone no convertir al pasado dictatorial en un “presente interminable”, esto es, en un “acontecimiento trascendental que, abstraído de sus contextos móviles de lectura y de transformación significativa, no cesa de ocurrir idéntico a sí mismo” (Richard 2011, 19). Desplazar al golpe del terreno de lo sublime<sup>86</sup> implica convertirlo en un acontecimiento transitable, incompatible con el momento presente y capaz de interrogar al espacio-tiempo contemporáneo en el que es “imposible escapar a la necesidad de representar” (Richard 2011, 19). Esto conlleva asimismo no “regalarle” a la dictadura el preciado lugar de haber acabado con todo principio de representacionalidad y, en consecuencia, volver operantes nuevas formas de representación sobre bases político-sociales y crítico-estéticas renovadas.

Las narrativas de la memoria no están exentas de las complejidades que implica introducirse en el terreno disputado y disputable de la reconstrucción del pasado. Conlleva ingresar en sistemas de valoración y comunidades interpretativas, en lógicas de circulación y mercado, no menos que involucrarse en dinámicas disciplinares e institucionales. En efecto, no es exagerado afirmar la existencia “de un *mercado* para la memoria social colectiva” (Masiello 2001, 21). Estas cuestiones señalan una serie de orientaciones vinculadas a analizar cuál es el lugar del espectáculo en este campo de batalla, cuándo termina el acto conmemorativo y comienza el mercado de la espectacularización de la

---

<sup>86</sup> El término “sublime” se vincula, naturalmente, al pensamiento kantiano, aunque aquí se utiliza siguiendo la extrapolación al ámbito de la estética que plantea Jean-François Lyotard como la presentación de lo impresentable. Lo sublime remite a la idea de aquello que no puede expresarse, la representación de lo que no es posible de ser representado. Siguiendo la conceptualización del filósofo, es posible pensar que, con lo sublime estético como mediación, se puede enfrentar la experiencia imposible de lo sublime en lo real, en tanto ligada a lo incompresible, lo informe, lo inhumano, es decir, ya no vinculada al desborde de la naturaleza como en los ejemplos kantianos de la *Crítica de la facultad de juzgar* de 1790, sino a las pilas de cadáveres humanos producidas por el capitalismo, el racismo, la burocratización de la vida y la industrialización de la muerte. Para un estudio de estas consideraciones ver: Lyotard, J. 1998. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

memoria. Como corolario, surgen naturalmente las preguntas por la relación entre arte, beneficio y mercado, quién está autorizado a evocar el pasado y cuáles son los medios para hacerlo. Así, vuelve la pregunta por las imposiciones que restringen los desarrollos vanguardistas y cuál es la línea que divide “la innovación experimental en el arte y un abuso potencial del pasado” (Masiello 2001, 21).

Por eso el arte de la memoria debe reinventar sus efectos operativos para repolitizarse y escapar a toda reificación en el contexto de la postautonomía<sup>87</sup>. Las obras habrán de combatir las representaciones hegemonizadas que condicionan su circulación y funcionamiento, y articular modos de desenmascarar los sentidos de la dominación para escapar a toda tranquilidad homogeneizadora. Entre la heterogeneidad y la disrupción, las obras se desplazan del orden sumiso del reconocimiento y movilizan deseos y afectos en nuevas direcciones operativas.

Estas discusiones pueden encuadrarse en el terreno de la dimensión política del arte. Siguiendo la conceptualización de Jacques Rancière, podría decirse que lo político aparece en el arte cuando se inscribe lo que denomina la “paradoja de lo inanticipado” en la relación entre la obra, el espectador, la comunidad receptiva y el sistema representativo en el que se inserta. Esta paradoja tiene la obligación de convertirse en la cesura que modifica los modos de ver, sentir y ser afectado. Esta fisura es crítica en tanto altera los mecanismos de representación y lectura de los sujetos, así como también de los dispositivos a través de los cuales es posible leerlos. García Canclini, por su parte, propone una relación “oblicua e indirecta” con la obra, esto es, una relación que promete el sentido o lo modifica con insinuaciones” (2010, 12). Los efectos sobre el espectador se vuelven imposibles de medir y controlar, del mismo modo que se tornan inverificables sus reacciones e interpretaciones. El vínculo entre el arte y los espectadores aparece justo en el instante en que la

---

<sup>87</sup> Se toma la noción de “postautonomía” de *La sociedad sin relato* de Néstor García Canclini –que retoma a su vez una articulación de Josefina Ludmer- a fin de referir el proceso por el cual en las últimas décadas “aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas artísticas basadas en contextos” al punto de “insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética” (García Canclini 2010, 17). Ludmer, por su parte, ve un direccionarse de la autonomía hacia la postautonomía que implica una nueva mirada sobre la creación que confronta una dinámica de superposición sincrónica en la que lo autónomo y su post confluyen en un anacronismo que escapa a toda cronología. Esto implica entender a las obras como situaciones, como narrativas que movilizan afectos que dialogan inexorablemente con sus marcos socio-culturales y propician la aparición de intervenciones orientadas a la comunicación y la interacción, a lo que Ludmer llama “imaginación pública”. En este sentido, el arte debe exacerbar “lo no-conciliado, lo irreconciliado (...) entre el Todo integrador de la representación y sus partes disconformes” (Richard 2013, 148), es decir, entre el sistema de “asignación y designación de los nombres” y “la no-aceptación de las categorías que estos nombres suponen unívocamente cuando son atribuidos por el discurso mayoritario a identidades ya clasificadas de las que se espera simplemente que se ‘representen’ a sí mismas para ilustrar un conjunto de propiedades fijamente distribuidas” (2013, 148-149).

interpretación factible se tuerce y se convierte en un sentido alterado que inserta la obra en el “lugar de inminencia”. Así, el arte deviene en el que el acontecimiento es posible, es decir, el lugar de lo que está por suceder, de los sentidos no clausurados, “de lo que no está todavía en acto, de lo prefigurado sin garantías de realización, de lo que acontece sin dejarse asimilar a la completud de su diseño original” (Richard, 2013: 150). Este “lugar de inminencia” tiene un carácter performativo e interactivo, es decir, debe ser detectado, leído, recepcionado como un espacio abierto a la crítica, a una “mirada que discierne y evalúa: que se muestra atenta a realzar la especificidad de las potencias de significación que llevan lo artístico a exhibir un juego de figuras y conceptos” (Richard, 2013: 150). El arte de memoria adquiere estas características al fundirse en la cultura, pero muchas veces volviendo su inteligibilidad dificultosa o inútil.

Más allá de la fragilidad de estos nuevos significados -abiertos a la interpretación y no orientados unívocamente a mensajes emancipatorios- no se desactiva la “potencialidad emancipadora de lo crítico-artístico” (2013: 156). Como propone Richard, “el arte crítico puede activar vectores de emancipación subjetiva que trabajen ‘revolucionariamente’ con el inconsciente social, sin tener la pretensión de que el mensaje de la obra entregue una clave de salvación universal para la humanidad entera” (2013, 156).

En el contexto contemporáneo, categorías como “arte comprometido” o “arte de la resistencia” adquieren tonos más difusos que en otras épocas dado que las necesidades de confrontación con el Estado y sus epifenómenos han cambiado radicalmente desde los años inmediatamente posteriores al fin de la dictadura. Sin embargo, siguen siendo necesarios nuevos modos de habilitar caminos para la construcción de la memoria social e histórica que se ajusten a prerrogativas que representen las necesidades sociales y no simplemente protocolos morales convencionalizados.

### **Archivos intolerables**

Durante los años de la transición democrática, la urgencia era combatir el silenciamiento del pasado y hacer emerger formas de recuerdo como “prueba y constancia de lo acontecido y en tanto evocación histórica de lo condenable” (Richard, 2010: 240). Hoy el arte se inscribe en una genealogía distinta cuya demanda no es romper el mutismo, sino reelaborar incansablemente los modos de construcción del pasado. Hoy se piensa el campo de la memoria como una configuración desde el presente a ser en algún sentido

protegida de los usos públicos y políticos que se hacen de la historia. Es en este sentido que es posible hablar de modos de problematizar y reconfigurar los espacios de crítica y elaborar políticas del recuerdo. Con mayor o menor consciencia de sus efectos, algunos artistas se pronuncian precisamente no sólo en el ámbito intranquilizador de la desterritorialización de disciplinas e instituciones, sino en el tejido complejo de la cultura democrática contemporánea.

En *El espectador emancipado*, Rancière propone evitar las miradas tradicionales sobre la relación entre modernidad y posmodernidad y la oposición entre la autonomía del arte y el arte político. Utiliza la expresión “imagen intolerable” para referirse a las imágenes que representan el horror y pone en cuestión su efecto político a partir de los modos de implicación y emancipación del espectador. Analiza asimismo el pasaje de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen, al tiempo que reenvía la relación arte/política a la crítica de la imagen en nombre de lo irrepresentable. Es así que vuelve a poner en el centro de su argumentación la cuestión política de la reconfiguración de los lugares y la cuenta de los cuerpos, habilitando el vínculo entre imagen y caminos emancipadores. Para volver sobre la relación entre arte y política a partir de estas premisas, podría referirse la obra de tres artistas argentinos que proponen narrativas de la memoria en la plástica a partir de imágenes expuestas en el límite de la abyección que permiten una nueva lectura de las reflexiones y problemas hasta aquí transitados.

María Amaral (1950), Adrián Doura (1958) y Helena Gath (1968)<sup>88</sup> articulan lo que podría llamarse narrativas plásticas de la memoria convocando al espectador a un archivo de fantasías intolerables: frente a imágenes inclasificables, quien mira no puede arrojar una interpretación tranquilizadora; frente a la profusión de imaginarios sobre la represión y la memoria, no puede configurar una imagen unificada del tiempo; frente a la explosión de las formas, no logra descansar en los sentidos políticamente correctos para comprender el espacio y la acción.

El arte comprometido –entendiéndolo como crítico de las formas de dominación económica, estatal e ideológica- reafirma su vocación política mediante formas divergentes e incluso contradictorias en la escena artística actual. En este sentido, Rancière sugiere que la relación arte/política queda plasmada bajo la noción paradójica de “una política del arte”

---

<sup>88</sup> Las obras mencionadas en este trabajo provienen de una exposición organizada durante los meses de diciembre y enero de 2010-2011 por el Colectivo Argentino por la Memoria en la Galerie Argentine de la Embajada de la Argentina en Francia. En ella, 72 artistas con diferentes búsquedas estético-poéticas y trayectorias profesionales distintas, se acercaban a la memoria histórica de la última dictadura argentina.

que, en sus efectos, no se presta a ningún cálculo garantizado o determinable. Esta noción le permite conceptualizar ambas actividades sosteniéndose una en la otra en la reconfiguración de lo que llama “lo sensible” y sus marcos de intelección, al interior de los cuales se definen los objetos constitutivos de “lo dado”:

Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término “policía”. La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. (Rancière, 2010: 62)

Pensar la estética y la política como dos dimensiones de lo sensible, implica asumir que el arte participa de la configuración de lo político y que la política es también el arte. En este sentido, Rancière parece cuestionar la oposición entre mirar y actuar sugiriendo que el vínculo entre ambas actividades obedece a la estructura de la dominación y la sujeción: mirar y actuar se disputan su capacidad liberadora mientras espectador y artista combaten cuerpo a cuerpo.

A la dominación, Rancière opone una lógica de la disociación entre la idea del artista y la comprensión del espectador a partir de lo que podría denominarse el sentido de la obra de arte que escapa a formas institucionalizadas e institucionalizadoras. A la dominación responde con el intento del arte de repolitizar el orden policial mediante prácticas que reconfiguren lo sensible/visible. Al desplazar el sentido de la obra al ámbito de esta suerte de tercera dimensión que contempla cierta indistinguibilidad en relación con la circulación, Rancière propone la aventura intelectual de repensar la relación entre las imágenes y su potencia para cambiar la vida, lo que insta a pensar al arte como una auténtica dimensión poética del hombre, a partir de la cual prefigurar su soberanía en la medida en que desafíe o irrumpa en el orden dado, señalando la contingencia del acontecer político y su discontinuidad con las ataduras del pasado. La voluntad política del arte se manifiesta en estrategias y prácticas muy diversas, que “testimonia[n] una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte” (Rancière 2010, 54).

Desde esta perspectiva, hay que decir que la relación entre arte y política es una manera de evidenciar los modos de producir relatos que permitan inteligir el vínculo con lo policial-político. Contra la ficción de lo real, esto es, del orden consensual dominante,

Rancière exige para el arte y la política la producción del disenso y la resistencia que testimonie el intento de escapar a toda naturalización. La imagen artística es verdaderamente de disenso cuando logra establecer un régimen de sensibilidad que haga aparecer una potencia de inscripción que, instalándose en la experiencia, se vuelva una torsión respecto de la dominación. Si el reparto de lo sensible es una reconfiguración del espacio-tiempo, de lo visible y de lo invisible, del mutismo y la voz, el arte puede convertirse en el soporte de una narrativa que se inserte en la dupla visible-voz. No se trata de insertarse en la escena cultural con una imagen “política” –dado que Rancière encuentra en el arte denominado “político” una recurrencia legitimadora a ciertos principios de representación y hasta cierta obediencia a la mimesis más convencional-, sino de volver imagen a la política que irrumpe en el reparto de lo sensible. Si a este planteo se suma la cuestión de la memoria y se agrega la pregunta por lo que el arte es capaz de hacer, estas reflexiones podrían ayudar a volver sobre el tema de la emancipación política a través del arte o de la política artística de la emancipación. En la experiencia artística, se vuelven visibles las rupturas en el entramado sensible de las percepciones políticas y los intentos de rememoración. Así, memoria y práctica se homologan en el horizonte de la praxis y tienen a su cargo la confirmación de caminos para la acción.

Siguiendo el planteo de Rancière, si se acepta que la política es el ámbito de conflicto en torno a la experiencia de habitar lo común, el arte puede instituirse en el campo de batalla discursivo donde se enfrentan sus actores. La estética se convierte en el sistema de divisiones de lo sensible y la política se instaure como estructura de esta distribución, que imagina y (re)asigna tiempos y espacios, sujetos y objetos, haciéndolos ingresar o no en el ámbito de las políticas de la memoria, consintiendo socavar las representaciones sociales legitimadas de la escena posdictatorial, incluso combatiendo su “épica del metasignificado” de las palabras “Pueblo”, “Memoria”, “Identidad”, “Resistencia” (Richard). Interrogar la relación entre arte, memoria y política implica, entonces, atender a nuevas formas de presentación, aceptando que las prácticas estéticas intervienen en “lo que se da a ver”, en quiénes disponen del tiempo, el espacio y los cuerpos, y el modo en que los actores sociales hacen oír su voz.

Mediante el quiebre de mecanismos de identificación y el deliberado intento de escapar a lo figurativo, algunas obras configuran un espectador que no se arroja al consolatorio ejercicio de reconocimiento. Por el contrario, constituyen un público emancipado que exige aún a la imagen no-mimética una legibilidad que se pronuncie sobre la desaparición, la muerte, la tortura y la subjetividad. Las obras intervienen en el espacio

público para pronunciarse sobre la memoria, escapando tanto a la “Historia como *continuum* de sentido y linealidad de discurso orientada hacia la culminación de una verdad última” como a “la concepción multilineal de una temporalidad desintegrada cuyo sujeto – en crisis de fundamento y representación– trataba de rearticular el sentido como pérdida y falla de la totalidad, como diseminación plural de significados escindidos” (Richard 2007, 27-28).

### **Intolerable memoria**

En *De inmundo*, el crítico de arte Jean Clair afirma que el arte contemporáneo propone un discurso cuyas implicancias éticas provienen de cierta obscenidad. ¿Cuál es la potencialidad política de esta recurrencia? Si bien Clair se refiere al denominado “arte abyecto” -que sería una suerte de reacción desde los años 1980 a la asepsia del arte conceptual, donde la abyección, el horror y lo deforme ponen en evidencia lo monstruoso que habita las formas de lo humano-, podría ser interesante incorporar esta categoría al esquema planteado por obras que intentan plasmar proyecciones sobre la dictadura y la desaparición intentando lidiar con el problema de la irrepresentabilidad o la inexorabilidad de la representación.

Ya se trate de una denuncia valiente o de la espectacularización de una verdad bajo la máscara de la indignación, algunas experiencias artísticas ofrecen “a la mirada de los que la vieran no solamente la bella apariencia, sino también la realidad abyecta” (Rancière 2010, 85). Redefiniendo estas ideas e inscribiéndose en el interjuego hermenéutico de la lectura y la imaginación, las obras de Amaral, Doura y Gath podrían pensarse como “imágenes intolerables”, en tanto implican la incapacidad del espectador para mirar “sin experimentar dolor o indignación” (2010: 85). La dictadura y la transición democrática serían el telón de fondo ideal para pensar lo intolerable como un régimen de división e intelección de lo sensible que interpela a una constante reconfiguración del pasado desde el presente proyectando sentidos históricos sobre algún futuro posible. Podrían parecer más inasibles aquellas obras alejadas de lo figurativo; sin embargo, sus efectos plásticos instalan unos *topoi* sobre la memoria que desde el color, la disposición de los elementos en el plano o la musicalidad de la imagen, aluden a derroteros asibles más allá del reconocimiento.

En su obra *Desaparecidos*, María Amaral exhibe una serie de rostros entrelazados con contornos difusos, apuntando a todas las direcciones, sobre un fondo celeste. En todos

los casos, las figuras tienen los ojos cerrados y los límites de los cuerpos están diluidos en una masa fragmentaria compleja. Desde el título, se introduce en la narrativa de la memoria de la posdictadura con una palabra que, lejos de clausurar el sentido y prefigurar la interpretación, vuelve necesario un reflexivo y político posicionamiento. ¿De quiénes son esos rostros? ¿Por qué miran en todas las direcciones? ¿Por qué tienen sus ojos cerrados? ¿Son rostros sin mirada de los desaparecidos? ¿Qué es aquello que no quieren ver? ¿Por qué el fondo es azul como el mar? No es la intención arriesgar una interpretación, sino poner en evidencia la ininteligibilidad unidireccional de la obra, que invita a una (permanente) actividad significativa y permite asumir que es esa imposibilidad de cerrar el sentido la que provoca la emergencia de una fisura por la que se filtra algún camino de libertad política, abierto desde y hacia la incomodidad. La obra produce una apropiación o reapropiación del vocablo “desaparecidos” inscripto en el campo de los “derechos humanos tradicionalmente movilizado por la izquierda (que sabía de los cuerpos tirados al mar por operativos militares durante la dictadura)” (Richard, 2010: 10) y conlleva una genealogía de esfuerzos y sacrificios para aludir a la verdad de la desaparición como “sinónimo del pasado condenable” (2010, 10), pero también como el título de una obra sin espacio y sin tiempo. ¿La temporalidad de la obra es la de los desaparecidos? ¿Es posible definirla de algún modo? ¿O debe quedar en la absoluta indeterminación?

Adrián Doura (Buenos Aires, 1958) también realiza un proceso de figuración, condensación y desplazamiento, con su obra *NN*. Siguiendo a Rancière podría decirse que el esqueleto está allí “en el lugar de las palabras que estaban a su vez en el lugar de la representación visual del acontecimiento” (2010, 95). La relación entre la desaparición y la muerte se desplaza a las huellas materiales de un cuerpo sin nombre y sin tiempo. El esqueleto sustituye tanto un vocablo (un nombre) como la saturación de todos los nombres. La identidad se convierte en el problema principal de la pintura al asegurar la no-identidad de unos restos sin atribución. Remite posiblemente a los miles de desaparecidos y aquellos cadáveres que siguen sin ser identificados. O tal vez a la cuenta de cuerpos y lugares sin tiempo.

*Pesadillas* de Helena Gath, por su parte, se aferra al reconocimiento figurativo de algunos cuerpos para llevarlos al terreno de los sueños horribles, poblados por relaciones de semejanza y desemejanza que reconfiguran lo intolerable. Se trata de cuerpos flácidos, desmayados o muertos, desnudos o vestidos, productos de la imaginación turbada de toda una generación o de las pesadillas individuales de alguien que simplemente recuerda o sueña. ¿De quién son las pesadillas? ¿Quiénes son los que duermen ahora? ¿Quiénes

pueden dar cuenta de esos sueños? La artista configura una redistribución de los elementos de (re)presentación para que aparezcan diversas narrativas de memoria. Cada cuerpo inaugura una grieta y una futura al mismo tiempo. Los cuerpos son parte de la superficie y del fondo, y se instalan en una suerte de tiempo sin tiempo, en una trama no-cronológica, en un *aión* sin *chrónos*.

Estas obras no son producto de una sustitución directa –como podría ser el caso de un testimonio o una imagen documental en las narrativas más convencionalizadas-, sino que se instituyen como parte de un relato o un acontecimiento cuya dimensión política reasigna lugares y tiempos a cuerpos e imágenes y convierte a los artistas en testigos de la circulación y producción de las imágenes-operaciones (Rancière) que hacen camino al espacio político de apropiación del pasado. Estas imágenes no están allí para reemplazar ningún sentido ni para asumir uno muy determinado, sino para posibilitar la interpretación “infinita”, activando procesos transformativos y recordando la estrecha relación existente entre “una política de la imagen y la política de la vida que llevan adelante las organizaciones de derechos humanos” (Giunta, 2010: 28).

A partir de estas obras, es posible pensar al ámbito de la memoria como el nuevo escenario donde analizar las socialidades que mantienen vivo tanto el mundo del arte como la discusión sobre la construcción del pasado histórico a partir de lazos no-conciliadores con la imagen, inclasificables en relación con modos convencionalizados de narrar y dar cuenta de las causalidades históricas. Entre fricciones y reformulaciones críticas, las obras configuran una trama que actualiza la discusión sobre el pasado reciente y los modos de contarlo. Hay, asimismo, algo de obscenidad en ellas, pero la que surge del dejar “fuera de escena” el sentido de la narrativa y la precisión del acontecimiento. “Hay en la abyección –dice Kristeva- una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (2004, 7). Esta afirmación encuentra su sentido en parte del arte contemporáneo y en las obras aquí mencionadas y exige pensar la relación entre arte, política y resistencia. En el vínculo entre arte y memoria que plantean las obras de estos artistas hay alguna (i)lógica de la abyección que implica el sentido abierto a la pluralidad, de la insatisfacción frente a la no-adecuación, frente al significado resistente. Apartadas definitivamente de cualquier función ritual, estas narrativas plásticas de la memoria quedan abiertas a la exhibición del sometimiento del cuerpo y la identidad a las pesadillas diurnas y nocturnas que sólo encuentran salida posible en el terreno de un relato liberador del arte.

Las obras de arte tienen la virtud de problematizar el modo en que se da cuenta del pasado y los modos de aprehensión de la historia. Este proceso permite resituar las imágenes a fin de que logren desordenar la cronología de la dominación y convertirse en desestabilizadores del presente, reordenando o subvirtiendo el sentido histórico –en tanto relación entre pasado, presente y futuro- establecido e inaugurando temporalidades no-normativas, abyectas, difusas. Esta lógica del arte se puede vincular con una suerte de definición de historia que propone Giorgio Agamben: “la regla fundamental del juego de la historia es que los significantes de la continuidad acepten intercambiarse con los de la discontinuidad y que la transmisión de la función significante es más importante que los significantes mismos” (2003, 27). Agamben alude aquí a la constante práctica significativa que implica cualquier intervención (lectura y/o escritura) en la cultura. Se trata de un ejercicio de decodificación permanente, pero de un desciframiento que de ningún modo excluye alguna interpretación, sino que tacha la idea de origen en un fondo nunca alcanzable. Lo importante, en todo caso, es recuperar esta idea de interpretación para atribuir su condición poética tanto al artista como al espectador que participan en la construcción de la memoria histórica del pasado reciente.

En clave benjaminiana, podría pensarse a estas obras instalando un “ahora” revolucionario en la trama del arte que hace de la continuidad su rúbrica reconocible. Por el contrario, estas obras instalan la discontinuidad –aunque sea en el “país de los juguetes o en un museo de las larvas” (Agamben, 2003: 27)- para *jugar* con ella. En ese gesto histórico-filosófico, restituye las huellas del pasado en el presente. No importan tanto los nietos como los muertos que aguardan reconocimiento. Esto hacen las narrativas artísticas que se imbrican en el relato inestable de la memoria. Estas obras plantean una lógica de la historia y la transmisión de la memoria alejada de la concepción en términos de un sentido unificado. Ponen en evidencia la necesidad tanto de la heterogeneidad como de una trama de la experiencia atenta a las interrupciones y la contingencia, al acontecimiento y la inminencia de lo que “va a suceder”. Esta es la temporalidad que instauran en tanto artífices de un tejido complejo como el del archivo posdictadura.

## CONCLUSIONES

### Archivología de restos

Atendiendo a que en las artes (audio)visuales contemporáneas el archivo se vincula con diversos ámbitos del saber, esta tesis relevó de algún modo tres aspectos relacionados: el vínculo del archivo o el archivo personal con la memoria, las memorias y el discurso de la Memoria; las modificaciones de la técnica como problema que pone en evidencia también la aldea global en que nos encontramos inmersos; y el modo en que los archivos o la conformación de este archivo repiensa alteraciones en la presentación y experiencia de la temporalidad histórica post-historicista.

La experiencia de la posdictadura “anuda la memoria individual y colectiva a las figuras de la ausencia, de la pérdida, de la supresión y del desaparecimiento” (Richard, 2007: 138). Figuras que reconducen al duelo sin clausura y a lo tensional de las heterogeneidades que diseminan significados que los artistas recogen. Esta tesis ha intentado leer algunas de estas estrategias y desarmar algunos de sus dispositivos y, a partir de ellos, pretendió conformar su propio archivo, uno que también tradujera el recorte, la incompletitud y la heterogeneidad de los principios arcónticos que lo configuran.

El archivo se convirtió en un paradigma de la historiografía actual para incorporar de manera franca la dimensión anacrónica de la historia, la convivencia en el espacio polvoriento del archivo, la topografía compleja que surge de memoria y olvido, de pasado y presente, en la espacialización del tiempo que se juega en sus dispositivos de atesoramiento. Desde los fantasmas concentracionarios hasta los espectros digitales que configuran la experiencia actual, el archivo permite postular modelos alternativos de la historia para pensar, representar y experimentar más adecuadamente los vínculos con la historia. Por eso Hal Foster en 2004 proponía explorar el desplazamiento entre el impulso archivístico de los años noventa en contraposición con el halo melancólico de la década anterior. Después del fin de la historia como un sentido unificado y reconocible, el archivo se presenta como un dispositivo potencialmente más productivo de presentar el presente a través de restos que confluyen en lo que podría llamarse “política del intersticio”. Precisamente, la política argentina posdictadura entrama fragmentos y ruinas en los vacíos dejados por las historicidades convencionales que nada interpelan ya a los artistas de la

generación de la inmediata posdictadura o de la generación de los “hijos” hasta llegar a nuestros días.

## **De la archivología**

En un reciente libro -*Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*-, la investigadora canadiense Catherine Russell define la “archivología” y lo convierte en una matriz para pensar gran parte del cine de *found footage* de los últimos años. Se trata de un neologismo que puede ayudar a comprender un tipo de lenguaje artístico en el cual el autor es transformador de prácticas de investigación, apropiación y reciclado. Se trata de un método crítico derivado de la teoría cultural de Walter Benjamin que Russell considera que provee herramientas invaluableles para pensar la relación entre imagen fílmica, artes visuales, historia y memoria.

Como se ha propuesto a lo largo de estos capítulos, el estatuto del archivo ha sido transformado en la cultura digital global en la que vivimos desde una institución con claro sistema de clausura a un campo que se explora desde la incompletitud, de modo que también la estética y las prácticas que se vinculan con ella han experimentado un giro. La idea de “*found footage*” o “metraje encontrado” relaciona el modo de prácticas surrealistas y de recontextualización, pero niega u obtura la profunda investigación que sostiene la práctica. El reconocimiento de la función de búsqueda en archivología subraya el rol del archivo documental y fílmico y su transformación en la cultura digital. El artista no es diferente al arqueólogo que “encuentra” cosas y es capaz de reconocer su valor cultural. Los hallazgos –en algún algoritmo, en una obra llena de polvo o a través de latas viejas- se combinan con otras imágenes para crear una nueva experiencia de la temporalidad y nuevo conocimiento en torno a los modos de acercarse al presente y al pasado.

En la cultura medial contemporánea, los fragmentos de historia están permanentemente siendo recontextualizados en otras producciones señalando que la memoria histórica no se puede pensar ni de modo estabilizado, ni eterno. No significa esto que no haya algunas verdades fundamentales sobre las que se asienta, sino que estas no provienen siempre de discursos oficiales y que son problematizadas por el mundo del arte entre otras formas de intervención cultural. Así es como se modificó el estatuto de los archivos que pasaron de “instituciones cerradas al acceso abierto, con implicaciones significativas para la estética y la política de las prácticas archivísticas” (Russell, 2018:

11). La archivología es un método crítico que examina el reciclado, la recontextualización, la mezcla, la superposición y otras combinaciones, desvíos todos a partir del montaje.

El término “archiveology” fue utilizado originalmente por Joel Katz en 1991 para referirse a *From the Pole to the Equator* (1987) de la dupla de cineastas Angela Ricci-Lucchi y Yervant Gianikian, de los primeros films experimentales en trabajar con material de archivo. Con ese término, Katz refería a las maneras en que los artistas exploran el potencial audiovisual de los fragmentos para construir nuevos modos de acceder al pasado y trabajar sobre el marco de ese pasado. Russell sostiene que los artistas cinematográficos y de medios visuales están transformando sus prácticas en lenguajes de archivo, impulsando a repensar la historia del arte como un recurso para acceder a la experiencia histórica. En este sentido, Russell sostiene que, etimológicamente, el término implica el estudio de los archivos, pero que el sufijo griego “ología” alude en realidad a alguien que habla de determinada manera. Cuando se lo aplica a prácticas artísticas –como las fílmicas que la autora trabaja en particular- refiere a uso de la imagen de archivo como un lenguaje con especificidades. Incluso más, las connotaciones de “punto arqueológico para la historia cultural que es inevitablemente inscripto en fragmentos fílmicos resurrectos” (2018: 12). Es en este sentido que así como el cine y las artes mediales se transforman en lenguajes archivísticos, las artes visuales en su conjunto permiten repensar la imagen en general como un recurso para elaborar la experiencia histórica.

Desde principios del siglo XX, se modificó radicalmente la arquitectura, el rol social y la política del archivo, cambiando desde una domiciliación institucional a dispositivos que desafían la periodización y la taxonomía. Las prácticas artísticas de archivo y la voluntad de archivo del arte contemporáneo trabajan sobre otras lógicas de transmisibilidad y preservación del pasado, siendo muchas veces más pregnante la idea de preservación y transmisión de una experiencia o afecto del pasado que la idea de una prueba, evidencia o resguardo de determinados hechos.

El archivo como una construcción estaba en la base de la comprensión de Benjamin. Acordando con Henri Bergson y Siegfried Kracauer, el archivo para Benjamin es siempre sobre la memoria y la condición de olvido. La cámara fundamentalmente alteró la función de la memoria humana, precisamente al transformarla en una suerte de archivo. Benjamin mismo nunca usó un neologismo como *archivología*, pero ciertamente lo evoca en un fragmento de su escrito de 1932 llamado “Excavar y recordar”. En este fragmento, Benjamin sugiere que la memoria podría en sí misma

ser un medio. Compara la memoria con un proceso arqueológico en el cual el “premio máspreciado” es la correspondencia entre presente y pasado. “Un buen reporte arqueológico”, sostiene, “da cuenta de los estratos que primero tuvieron que ser atravesados”. (Russell, 2018: 13)

En otro capítulo fue referido este breve texto, unas de las *Denkbildern* con las que Benjamin producía un sincretismo fugaz entre imagen y pensamiento. Aquí es clara una voluntad excavadora que evidencia que el pasado no se halla en documentos o imágenes, sino que hay que buscarlo atravesándolos, como resultado de una ardua tarea. Precisamente, la teoría historiográfica de Benjamin ha apuntalado este trabajo para poner en funcionamiento una matriz basada en el fragmento y el resto que se actualiza en los dispositivos artísticos de archivo con que los artistas lidiaron con el tiempo posdictadura.

El archivo no implica conocimiento, sino un lugar de poder donde se acumulan las bases para el conocimiento, de donde provienen las condiciones para la comprensión de un fragmento de mundo histórico. Es el lugar donde se construye una imagen de cierta ocurrencia en el pasado. El archivo ha sido en este trabajo lo que es para Benjamin la excavación: un medio para la memoria y la condición de olvidar. Las obras aquí referidas han sido consideradas como constitutivas de la experiencia histórica y no solo representación de ciertas emergencias. Los artistas son pensados como archivólogos que interpretan una temporalidad que teje pasado y presente.

La archivología es, entonces, la práctica que se produce sobre material de archivo para producir conocimiento sobre cómo la historia se representa y cómo las representaciones no son falsas imágenes sino historias posibles sobre la experiencia perceptual. La yuxtaposición y recontextualización de materiales produce efectos de archivo que se ponen en funcionamiento con el archivo propio del espectador, en la medida en que se define por el reconocimiento de significados.

Si en Benjamin la alegoría implicaba un modo de crear imágenes en que la imagen y la significación están separadas y el significado se construye sobre las ruinas del detalle histórico, en la sociedad del espectáculo que habitamos se vuelve imperioso reusar los restos y revisar las posibilidades de escritura que la ruina permite en la compilación, la apropiación y el collage, operaciones que esquivan la linealidad propia de los relatos hegemónicos. Por eso las obras que producen a partir de estas estrategias cuestionan el medio y desafían la relación entre visibilidad y reconocimiento. Cuando se saca una imagen

de su narrativa original se la convierte en documento de una nueva colección que tiene todo para contar e ilustrar el exceso de archivo, eso que permite ver más allá de la evidencia.

Una de las voces autorizadas en la propuesta de Russell es la de Thomas Elsaesser (2014) quien nota que, una vez que la post-producción se convierte en el “valor por defecto”, se cambia la lógica y la ontología del arte y se inaugura la de la ética de la apropiación que es, de algún modo, el tema principal de la cultura política en clave benjaminiana. En efecto, hablando específicamente de cine de archivo, Elsaesser distingue entre el film de compilación (*compilation film*) que reúne escenas de material preexistente a fin de ilustrar un argumento, del cine de *found footage* que no hace una combinación de material, sino que compone material en una totalidad nueva y coherente, de modo de crear nuevos contextos para las imágenes y que permitan nuevas asociaciones. Esta es la idea de colección y archivo que está detrás de este trabajo, una nueva totalidad, siempre abierta, problemática, plagada de tensiones, heterogénea e imposible de clausurar.

Según Russell, el término “archivología” es utilizado, naturalmente, en relación con el estudio de los archivos y para aludir al trabajo de Jacques Derrida y Michel Foucault, que tanto contribuyeron dando inicio a la reflexión teórica sobre el archivo como práctica social. La fiebre de archivo de Derrida se vuelve evidente en el modo en que las prácticas de archivo en el arte trabajan contra el archivo mismo (el archivo oficial también) al fragmentar y destruir o ruinar entramados hegemónicos o consolidados. El impulso de muerte o destrucción está siempre operando en las obras construidas sobre las ruinas del pasado. “Archivología” también discute con Foucault en la medida en que sus ideas sobre el archivo contribuyeron de manera decisiva en la búsqueda de una arqueología del saber y sus bases como práctica discursiva. En efecto, la archivología emerge ocasionalmente en discusiones sobre Foucault, para quien el archivo funciona como una arqueología del saber y es la base de toda práctica discursiva. Su sentido del archivo, como constituyendo la “frontera del tiempo”, es clave para los efectos de la archivología medial y sus efectos de discontinuidad de la historicidad y en el modo en que el arte contemporáneo aprehende la temporalidad.

Domiciliación se dice de muchas maneras y los artistas tienen como tarea volver accesible y transmisible historias que no podrían serlo de otra forma. El giro digital es, sin embargo, solo una fase más de un proceso que Sven Spieker reclama como endémico de la modernidad. Desde la perspectiva de la vanguardia, el archivo es un proceso transformacional que tiene la capacidad de volver los desechos en cultura. Sin embargo, el sueño de la cultura completa en la capacidad totalizadora del registro y la incorporación de

la vida cotidiana en el examen histórico constituyen un auténtico desafío para la historiografía. Con la fotografía y el cine, el archivo ya no se vincula con el origen, sino que los documentos son representaciones –y representaciones de representaciones- que tienen sus propias reglas y establecen sus propios entramados. Como sostenía Foucault, el archivo no es el conocimiento en sí mismo, sino que debe ser reconocido como el lugar central para las relaciones sociales y de poder que proveen las condiciones para el conocimiento.

### **De la *polis* al archivo personal**

A fin de anclar algunas de estas ideas, se vuelve relevante revisar un cortometraje de media hora de Julia Mensch, *La vida en rojo*, de 2018 en el que trabaja con el archivo familiar para (de)reconstruir la historia familiar con el Partido Comunista, “la Fede”, Marx y la revolución, la felicidad y Buenos Aires. Con el único recurso de que sus manos pasen revista de múltiples objetos, aparece en primer término un libro infantil fundamental, uno que fue para la familia auténtica educación sentimental: *Celia nuestra y de las flores* de Julio Llanes se abre para recordar las ideas familiares sobre el comunismo partiendo de una principal, la de que “si alguien era bueno, seguro era comunista”. La Celia del título remite a Celia Sánchez Manduley, hija del médico del pueblo serrano de Media Luna, una de las heroínas de la Revolución más queridas por el pueblo cubano, y que se convierte en un espectro de “bondad” que sobrevuela todo el corto. Rafael de familia judía que de adolescente se afilia al Partido Comunista e Isabel, “obrero por necesidad”, afiliada a la Fede son los abuelos, origen de una familia que establece un lazo fuerte con el Comunismo, solo cuestionado tímidamente por la generación de sus nietos y las opciones políticas en la contemporaneidad.

Las fotos carnet se superponen marcando el paso del tiempo y trazando el árbol genealógico de la familia, incluyendo vacíos y datos por descubrir. El padre de la directora era Jorge Rafael, aunque naturalmente su nombre tuvo que desarmarse para no superponerse siniestramente con el presidente de facto. Como en *Celia nuestra y de las flores*, el film despliega un tono pedagógico –más irónico o más melancólico alternativamente- para dar cuenta de los recorridos que su familia hizo alrededor y al interior del comunismo y cómo la autora tramita una evidente distancia con los compromisos de las grandes convicciones de los setenta.

Las cartas de Cuba de 1961, donde “todo es felicidad y alegría”, donde “no hay temor”, donde “los obreros van a las milicias”; las fotos familiares en la “piecita de los nietos” y el aburrimiento de “la hora de la siesta”; el visor para descubrir las diapositivas de la Unión Soviética; la vergüenza por no tomar la comunión; la vuelta de la democracia y la división del Partido; la caída de la URSS mientras pasan fotos de épocas felices; las cartas que se transforman en mails entre primas pensando en el futuro; las imágenes del “Che”; los fantasmas del sueño comunista que habitan en silencio la casa de los abuelos donde no se enteraron aún que el “tesoro” se ha roto en mil pedazos; el Manifiesto y, naturalmente, el fantasma del comunismo. Estos son algunos de los elementos que Mensch hace intervenir en un dispositivo que plasma sus dudas respecto no solo al comunismo, sino también al modo de vincularse con la política. Se trata de una obra posdictadura cuyo horizonte no está en el futuro, sino en el pasado, y este no es 1976 y el comienzo de la dictadura, sino 1989 y la ruptura de un sueño con el que a la autora le cuesta identificarse sin más. Se trata de una narrativa sobre lo personal y lo público, desplazamiento que produce de modo permanente, entre la referencia familiar cercana y el dato concreto que da una suerte de “objetividad”.

Un corto como el de Mensch permite una torsión más sobre el cuerpo y el archivo. El cuerpo que aparece no es el cuerpo torturado de la dictadura, ni la silueta vacía de su reclamo, sino un cuerpo culposo por no haberla padecido, con interrogantes que no se alinean con la exigencia de “Verdad y justicia”, sino los más elementales con los que, a partir de la identificación, se conforman las subjetividades posdictadura. Nacida en plena dictadura, hija de un tiempo posdictadura, Mensch intenta comprender por qué el trofeo familiar está en la revolución cubana y el Che y no en Montoneros o la revolución de los 70.

Los archivos personales son sitios de una etnografía en construcción que, entre secreto y revelación, se instituyen entre la vida privada, la autoridad y el imaginario nacional. Confirman que “lo personal es político” para desarmar los límites entre lo privado y lo oficial. Con este archivo, la autora busca preservar no tanto los documentos como las ideas que surgen en relación con ellos, instituyendo una colección que se desmarca de todo contexto y pretende renovar su mundo. Si los archivos representan la ley de lo que puede ser dicho, el trabajo de Mensch define un modo de ocurrencia también de lo que no se dice mientras se legitima el decir mismo a través de las cartas, las postales y las anécdotas familiares ilustradas con fotos carnet.

Las obras abordadas en estas páginas obligan a volver sobre el valor de coleccionar restos del pasado y reflexionar sobre cómo se modifica nuestro vínculo con él. Las imágenes son constitutivas de la experiencia histórica y no una mera representación de ella, logran formas de memoria resistente donde la cita y el montaje son las claves de una dialéctica de la historia cultural como quería Benjamin. El vínculo ya señalado entre excavación y construcción es central para que los traumas del pasado puedan ser el fundamento del pensamiento histórico también sobre el presente.

### **Archivos de sentimientos**

Las obras revisadas en este trabajo vuelven evidente que el arte posdictadura no concilia fácilmente con una trama metodológica única, sino que las matrices se multiplican y deben ser pensadas en función de los modos en que intentan dar cuenta del silencio y la palabra. Se trata de archivos que ponen en evidencia las complejidades para la recomposición de una trama de lo visible, lo decible y también de la lógica afectiva que deben que retrazar. Las obras posdictadura que aquí fueron pensadas como archivos de restos trabajan especialmente sobre la temporalidad y la experiencia, o mejor, sobre la reconfiguraciones de la experiencia cuando las tramas tradicionales no dan cuenta del trauma que implica la dictadura y sus secuelas sociales. La linealidad moderna se altera y las obras de arte se vuelven testimonios de la disrupción y la herida, del hiato que representan, de la introyección de la censura y el miedo. El tiempo de la historia ya no es posible, sino que se vuelve necesario un tiempo de archivo, un tejido de restos que representan destellos de temporalidad de cara a un duelo imposible y necesario.

En este contexto, el regreso al archivo que se propuso no se vincula con la operación clásica de la historiografía, sino que se la pensó como “fuente de una posibilidad de narración entre pasado y futuro” (Bordons, 2009: 83). Tanto en las obras que configuran archivos como en el que queda configurado por su reunión, el archivo marca una matriz desde la que evaluar el presente “temporalmente suspendido pero no desarticulado ni autónomo” (83). El pasado se presenta en formas de sincronidad que exigen un esfuerzo de intelección, un método para pensar la experiencia de pasado y herramientas para comprender la contemporaneidad; podría decirse, la matriz del archivo articula un régimen de historicidad, un régimen estético y un régimen escópico.

Como ha quedado desarrollado, los archivos por su propia naturaleza entrelazan heterogeneidades sin pretensión de totalidad y completitud tal como lo recuerda el “mal de archivo” derridiano. Incluso cuando se creyera que hay en el archivo alguna voluntad de alcanzar orígenes y verdades, consume una textura problemática para la lectura y la interpretación del pasado que responde mejor a la intención de leer experiencias afectivas que a la fantasía de desciframiento de los datos. No hay lugar para una hipertrofia de la lectura ni para creer que el archivo lo dirá todo.

El archivo de la posdictadura está habitado por restos que no solo remiten al pasado, sino que tramitan un presente de cuestionamiento y no-reconciliación. Los artistas hacen aparecer la relación entre presente y pasado en el horizonte del afecto más que de la información; de la imaginación más que de la prueba. Se trata como propondría Teresa Bordons de “una posibilidad de la imagen como representación testimonial aunque sea ya también una posibilidad minada en un presente postfotográfico y postficcional” (2009: 89).

Tanto como desarmar archivos existentes y desclasificados, armar un archivo ha resultado una operación guiada por el fracaso de lo que Derrida describe como actitud frente al archivo como un “compulsivo, repetitivo y nostálgico deseo por el archivo, un irreprimible deseo de volver al origen”. El archivo posdictadura señala un fracaso de antemano, en el que los documentos se desclasifican treinta o cuarenta años después, donde lo poco que hay no se vincula a la apertura de las instituciones, sino a la voluntad de los organismos de Derechos Humanos con más o menos apoyo estatal. El archivo posdictadura se resigna a la incompletitud y hasta a la imposibilidad, mientras los artistas bordean esas lagunas y habitan los vacíos. Es precisamente el mal de archivo como destrucción lo que se persigue y combate al mismo tiempo, principio de creación para poblar de imágenes un archivo de restos que permanecen porque, “lo que queda, es la lengua de los poetas”, como diría Heidegger.

El cine, el video y las artes visuales además de algún puente literario ha conformado un entramado de posibilidades que revelan su principio arcóntico fundamental: la necesidad de moverse alrededor de la búsqueda de mecanismos para recordar o revivir incluso lo que nunca se experimentó como guiado por el imperativo moral adorniano de lograr que no se repita. Los cuerpos consumen esos estratos significantes apareciendo como restos obliterados, torturados, muertos o pujantes para seguir buscando la verdad.

En un artículo fundamental, Cecilia Macón (2016) discute las ventajas de los “mapas afectivos” –denominación que toma fundamentalmente de Jonathan Flatley, a quien se citó oportunamente- por sobre los “archivos de sentimientos” que puede seguirse

especialmente de Ann Cvetkovich (2003). En tanto hemos seguido la idea de que el archivo resulta ser una matriz conceptual productiva para reflexionar sobre el modo en que se construyen representaciones estéticas sobre el pasado y, en ese sentido, cómo estas disputan la posibilidad de narrar o historizar las relaciones afectivas que se entablan con ese pasado, se trata de una disputa interesante para el marco de este trabajo a la que nos referiremos mínimamente para recalcar en la potencialidad de pensar estos dispositivos como parte de un archivo de sentimientos.

La “lógica cartográfica” a la que alude Macón, pensándola como guía para un recorrido, se sostiene en “una concepción dinámica y activa del lector/ciudadano” (2016: 12). Sin embargo, por las características propias del archivo o los archivos que aquí se conforman la idea de que hay un recorrido por hacer resulta poco imaginable. El archivo posdictadura de restos está atravesado y tramado por la desaparición y el duelo, por un tiempo que corta la experiencia y la reinaugura cada vez. No hay un recorrido por hacer a través de estas memorias, sino una matriz que disputar al olvido. No se recogen cuerpos y restos, sino que se da lugar a siluetas vacías y fragmentos desperdigados, materialidades que remiten a la carne y la herida, relatos que solo ocasionalmente se juntan y exploran con otros. Es en este sentido que la idea de “archivos de sentimientos” parece ajustada como aproximación al papel jugado por los afectos en la alusión y representación de experiencias como la de la vida posdictadura. Una noción desplegada por Cvetkovich para trabajar sobre los afectos que se superponen en la relación pasado/presente.

El desarrollo de Ann Cvetkovich alrededor de la idea de archivo de sentimientos está en consonancia de la revisión a la que fue sometido el concepto mismo de archivo en el campo de la estética a partir del ahora fundacional artículo “An Archival Impulse”, publicado por Hal Foster en 2004. Allí, el crítico americano identifica en el arte contemporáneo un carácter distintivo por el cual los artistas recogen información desplazada para generar archivos sobre momentos perdidos. (Macón, 2016: 13)

En estas páginas se intentó mostrar, precisamente, que la relación entre archivo y pérdida se ajusta a los movimientos en el arte que se han dado en el período posdictadura a través de la tendencia a crear contra-archivos, que no se agotan en la recontextualización, sino que se definen por el principio warburgiano de la “ley de la buena vecindad”, que buscar nuevos significados en reuniones poco previsibles. Esa fue la búsqueda al mezclar soportes y tendencias, al relacionar artistas de distintas generaciones y estilos, pero que

podían ser reunidos detrás de la premisa del resto y el duelo colectivo. Los artistas en algún sentido reparan la falta de archivos tradicionales y desplazan la hegemonía del Estado en la búsqueda de pruebas del pasado “para descubrir una estética compartida junto a estrategias políticas, afectos y efectos” en palabras de Marianne Hirsch, citada por Macón (2016: 14).

De esto se ha tratado este “archivo de sentimientos”, de dar cuenta de la productividad de configurar contra-archivos que disputen retazos de pasado amenazados inexorablemente por el impulso de destrucción que Derrida hizo bien en describir como enfermedad. Impulso de destrucción encarnado ocasionalmente por discursos vinculados a la censura o a veces simplemente incomprendidos. Estos archivos y el archivo general que conforman no pretenden alcanzar una verdad última, sino asumir como un camino político fundamental la exploración de posibilidades y narraciones posibles sobre el proceso posdictatorial. El tiempo de duelo se manifiesta en “la exploración de los textos culturales como repositorios de emociones y sentimientos, que están codificados no sólo en el contenido de los textos mismos, sino en las prácticas que rodean su producción y recepción” (Cvetkovich, 2003: 7).

No se trató de hacer una cartografía en la medida en que no se eludieron los problemas propios de la noción de archivo y su fantasía de atesoramiento. En este sentido, la idea de archivo de restos se vincula más al intento de configurar narrativas de duelo a partir de lo que queda. Y esto que queda, esto que permanece, es el arte de y en su materialidad problemática. La restancia de este archivo yace en la heterogeneidad y la labilidad de la consistencia en cada uno de sus tramos con la idea de acceder a los afectos que configuran las subjetividades contemporáneas. Sedimentados en dispositivos dispares, los artistas logran activar la reflexión y aproximar a los espectadores a afectos que no se deducen ni de su materialidad ni de su lógica, sino que forman también parte de las “leyes de lo que puede ser dicho” que se modifican con el tiempo en función de las transformaciones que acaecen sobre el repertorio de lo posible.

A diferencia de la figura de un atlas que promete cierto ordenamiento, el archivo de restos que aquí se produce no pone un mapa en el centro de la escena que se pueda navegar, sino que plantea recorridos con múltiples capas y la necesidad de excavaciones siguiendo la premisa de Benjamin y la idea agambeniana de que “la arqueología constituye la única vía de acceso al presente” (Agamben, 2019: 9). Esto implica una relación de necesidad entre la comprensión del presente y la indagación del pasado. Agamben agrega además la dimensión de la verdad cuya discusión hemos soslayado aquí pero que se desvela en las

obras de arte como materialidad y lenguaje: “acceder a su verdad solo por medio de la confrontación con el pasado, solo echando cuentas con su historia” (2019: 9).

## **Escombros y archivos**

En esta tesis, se intentó poner en evidencia una afirmación clara de Andrea Giunta: “El artista contemporáneo construye e investiga archivos” (2014: 33). Lo que se liga a ideas de otros investigadores que se han traído a colación, especialmente Simone Osthoff o Carolyn Steedman. Es, por cierto, el caso del retrato fotográfico que Giunta menciona especialmente, en la medida en que clasifican identidades, “son prueba de la existencia y de la ausencia, son plataformas para revisar trayectorias de vida” (33). Esto se ha visto con los trabajos de Marcelo Brodsky en los que la fotografía se utiliza para indagar en la propia biografía. El trabajo con el retrato y la silueta permitió reparar en algunas de las figuras que el arte posdictadura dio a la ausencia. Figuras que se serializaban y repetían en un reclamo colectivo que algunas veces no tenía rostro, otras tenía rostro y no nombre, otras apenas un nombre.

Viviana Usubiaga analiza precisamente el tiempo posdictadura a partir de la imagen de la inestabilidad, una figura que se redefine en el escenario democrático muchas veces con precariedad.

Las imágenes artísticas producidas por entonces logran ser sumamente reveladoras para comprender un período de sensible inestabilidad. En un país en pleno proceso de cambios y reacomodamientos políticos, sociales y culturales las producciones estéticas problematizaron las nuevas formas de representación de una sociedad convulsionada por el acontecer histórico. (Usubiaga, 2012: 15)

La inestabilidad funciona como un tropo para pensar la imagen de la memoria colectiva de la postdictadura y las complejidades de caracterización de sus estilos, una “producción plástica multiforme” en términos de Usubiaga, a la que hay que sumar las modulaciones del cine y el video para comprender los indicios que arrojan “de la experiencia subjetiva frente al nuevo albedrío de formas; el tiempo que condensa los debates que dentro de las disciplinas artísticas se llevaron adelante en torno a la crítica de las clasificaciones discursivas para las poéticas de finales del siglo XX” (2012: 17).

Tal como Usubiaga define las imágenes inestables podría funcionar como caracterización del archivo que aquí se construye: “composiciones abigarradas de elementos que niegan sus propias correspondencias, espacios desequilibrados y una figuración precaria en cuanto a la precisión de sus formas” (2012: 18). Es decir, son las notas con las que puede comprenderse el archivo que incluye desde el espacio desequilibrado de Carlos Alonso hasta la figuración de yuxtaposiciones de Albertina Carri, desde el expresionismo de Helen Zout hasta la sensibilidad del archivo infantil de Andrés Habegger.

La posdictadura tiene las notas de la conflictividad social que se refleja en la multiplicidad de estilos y en la imprecisión formal para pensar los distintos rasgos de eficacia simbólica y la representación de lo irrepresentable. Nunca mejor definido este marco de amplitud poética que en los siguientes términos:

El tratamiento de los cuerpos y sus relaciones espaciales en las obras pictóricas devuelven una representación de la figura humana en estados confusos, frágiles e *inestables*, que aluden a la elaboración de procesos conflictivos. A la vez, estas imágenes inestables han sido susceptibles de lecturas vacilantes, en consonancia con la reactivación de los debates culturales internos, que derivaron en una visibilidad fluctuante de las mismas a lo largo de los últimos años. (Usubiaga, 2012: 18)

Esta tesis recoge las expresiones de un duelo simbólico que se produce en un tiempo de pluralidad de ideas sobre el pasado y sobre las posibilidades de condensar emociones sociales que en los años 80 adquirirían apenas forma y en los 90 y 2000 hibridaban nuevos afectos y lenguajes. En este sentido, aparece como relevante un último desvío –casi inevitable– para relacionar de modo literal con las ideas de restos y fragmentos: el Grupo Escombros.

Escombros Nace en 1988 como un grupo de arte público en un contexto donde no solo la economía por la hiperinflación está amenazada, sino toda la estabilidad de la democracia apenas reconquistada con el altísimo costo de 30000 desaparecidos. Las heridas colectivas tal vez queden bien representadas en la obra *Memoria*, uno de los que llaman “objetos de conciencia”<sup>89</sup>, una piedra con una herida en el medio, una costura que, por más que intenta, no une las dos partes. Más allá de estos objetos, la mayoría de las obras del grupo se realizaron al aire libre, expresando la realidad socio-política del país,

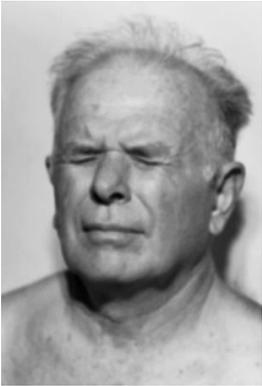
---

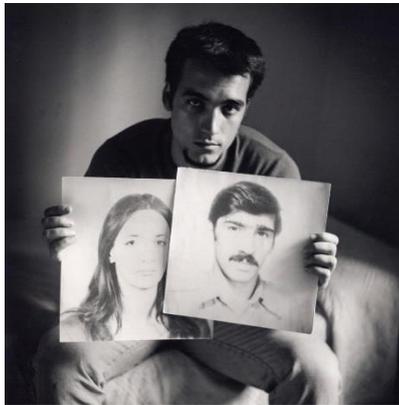
<sup>89</sup> Consultar: <http://www.grupoescobros.com.ar/objetos.html>.

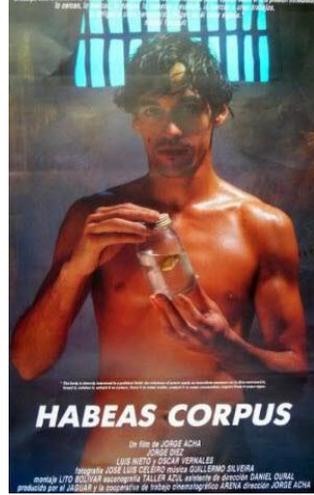
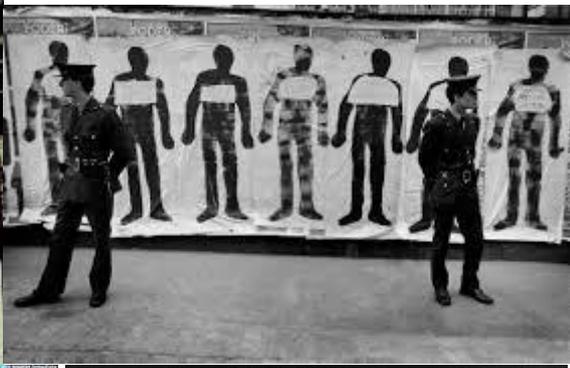
expresándose en todos los formatos y soportes (instalaciones, manifiestos, murales, objetos, afiches, poemas, grabados, charlas, grafitis, tarjetas postales, net art, etc.).

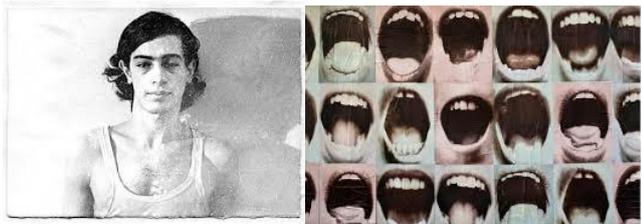
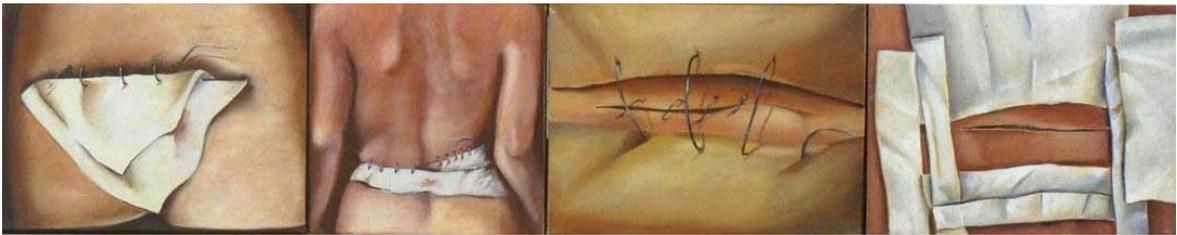
Sus obras estuvieron dirigidas a trazar redes entre artistas y público aunque sus primeras actividades se vincularon al grafiti o la pintada. En efecto, la primera actividad es de 9 de julio de 1988 en un terreno baldío de San Telmo y consiste en una fotografía que envían por correo inscribiéndose en el “arte de la enunciación”, como “artistas de lo que queda”. Luego vendrán las *Pancarta I*, una muestra a partir de una marcha de foto performances en pancartas que se exhiben debajo de la autopista en Paseo Colón y Cochabamba y que luego despliegan colectivamente presentando la documentación de la serie de escenas de “un espacio arrasado” en donde una serie de cuerpos forman figuras que evocan el horror, la tortura, el pasado reciente. Con estas pancartas evocan la fórmula patética del cuerpo torturado, que no solo remiten al imaginario argentino, sino a otras experiencias de horror del siglo XX: entre ellas resuenan desde las fantasías alrededor de los fusilados en José León Suárez hasta los caídos republicanos en la Guerra Civil española, pero también más allá, pues con un poco de sobreinterpretación se llega rápidamente a los *Desastres* de Goya. En el catálogo daban cierta definición a la acción: “expresamos lo roto, lo quebrado, lo violado, lo vulnerado, lo despedazado. Es decir, el hombre y el mundo de aquí y ahora”. Esta es la definición más cerrada de un archivo posdictadura.

Más allá del trabajo exhaustivo sobre el soporte y cierta valoración del objeto artístico, típico de la estética de modernidad, el grupo Escombros eligió la acción, el trabajo en lugares-otros, la producción de heterotopías donde las fronteras entre accionista y receptor se desdibujaran ocasionalmente. Una estética del resto que podrían simbolizar adecuadamente el archivo que planteamos aquí. Hay roturas, quiebres, pedazos, fragmentos y despojos de fantasías sobre lo nacional y la política en sus obras como en el archivo que aquí se compone. Escombros lo hace planteando la recomposición crítica de los despojos, el aparecer poético de los restos quebrados. De esto se trata el archivo posdictadura: de volver evidente la imposibilidad de encontrar un pasado auténtico que pueda conformar las ansiedades del presente haciendo lugar, al mismo tiempo, al saludable equívoco de la representación.









## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (1984). “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. En *Prospettive settanta*, julio-septiembre de 1975; reimpresso con una apostilla en otoño, n° 199-200.
- Agamben, Giorgio (2001). *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2003). “El país de los juguetes”, en *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, Giorgio (2004). *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, Giorgio (2005). “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, Giorgio (2009). “¿Qué es un paradigma”, en *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, Giorgio (2009a). “Arqueología filosófica”. En *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, Giorgio (2017). “Che cosa resta?” en *Quodlibet*. Disponible en <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta>. Consultado en enero 2019.
- Agamben, Giorgio (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Amado, Ana y Domínguez, Nora (2004). “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción”. En *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Amado, Ana (2004). “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”. En Amado, Ana y Domínguez, Nora. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós.
- Baron, Jaimie (2014). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Barthes, Roland (2009). “De la obra al texto”. En *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Bayer, Osvaldo (2009). “Recorrido por la muerte argentina”. En Zout, Helen, *Desapariciones*. Buenos Aires: Dilan Editores.
- Beckett, Samuel (1968). *Detritus*. Barcelona: Tusquets.
- Benjamin, Walter (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter (2002). *Dialéctica en suspenso. Fragmentos de historia*. Santiago de Chile: Arcis Lom.
- Benjamin, Walter (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Benjamin, Walter (2007a). “París, capital del siglo XIX”. En *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

- Benjamin, Walter (2007b). *El origen del Trauerspiel alemán*. En *Obras*, Libro I, vol. I. Madrid: Abada editores.
- Benjamin, Walter (2007c). *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Buenos Aires: Ed. Piedra de Papel.
- Benjamin, Walter (2013). “Desenterrar y recordar”. En: *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Bennett, Jill (2005). “Insides, Outsides: Trauma, Affect, and Arte”. En *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Bennett, Jill (2012). *Practical Aesthetics. Events, Affects and arte after 9/11*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris.
- Bernini, Emilio (2010). “*Found footage. Lo experimental y lo documental*”. En Listorti, Leandro y Trerotola, Diego. *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: Ediciones del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.
- Bertazza, Juan Pablo (2017). “El pez y los pecados en *Hábeas corpus*”. En Bernstein, Gustavo (comp.). *Jorge Acha. Una eztytyka sudaka*. Buenos Aires: Itaca ediciones.
- Blejmar, Jordana, Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio (2013). *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Bordons, Teresa (2009). “Archivos posibles”. En: *Estudios Visuales*, nº 6. Murcia: CENDEAC. Pp. 82-91.
- Boulter, Jonathan (2011). *Melancholy and the Archive. Trauma, Memory, and History in the Contemporary Novel*. Nueva York y Londres: Continuum International.
- Brea, José Luis (2012). “Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*”, pp. 47-73. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Brodsky, Marcelo (2003). *Buena memoria*. Londres: Hatje Cantz.
- Brodsky, Marcelo (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La marca editora.
- Buchloh, Benjamin (1999). “Atlas/Archive”. En Alex Coles (ed.). *The Optic of Walter Benjamin*, vol. III. Londres: Black Dog Publishing Limited.
- Buchloh, Benjamin (2006). “Gerhard Richter’s Atlas. The Anomic Archvie” en Merewether, Charles, *Documents of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press.
- Buck-Morss, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Burton, Antoinette (2005). “Archive Fever, Archive Stories”. En: *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Burucúa, José Emilio (1992). “Introducción”. En *Historia de las imágenes e historias de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Burucúa, José Emilio (2010). *Juan Carlos Distéfano. Obras 1958-2010*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

- Bystrom, Kerry (2009). "Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari". En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (compiladoras). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Caimari, Lila (2017). *La vida en el archivo: goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Caresani, Luciana (2017). "Jorge Acha o la poética de una representación develada". En Bernstein, Gustavo (comp.). *Jorge Acha. Una ezetyka sudaka*. Buenos Aires: Itaca ediciones.
- Carri, Roberto (2011). *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.
- Clough, Patricia & Halley, Jean (Eds.) (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*, New York: Duke University Press Books.
- Cragolini, Mónica (2006). "E resto, entre Nietzsche y Derrida". Conferencia en *V Jornadas Internacionales Nietzsche y Jornadas Internacionales Derrida*, Alianza Francesa, Buenos Aires.
- Cragolini, Mónica (2007). *Derrida. Un pensador del resto*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Da Silva Catela, Ludmila y Jelin, Elisabeth (2002) *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- Da Silva Catela, Ludmila (2009). "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina". En Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (compiladoras). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- De Certeau, Michel (1999). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- De la Durantaye, Leland (2009). *Giorgio Agamben. A Critical Introduction*, Stanford, Stanford University Press.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- De Mussy, Luis y Valderrama, Miguel (2010). *Historiografía postmoderna. Conceptos, figuras, manifiestos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Deleuze, Gilles (2003), "Le cerveau, c'est l'écran », *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975- 1995*. París, Ed. Lapoujade.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Feliz (1994). *What is Philosophy?* Nueva York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI editores.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Akal.
- Derrida, Jacques (2003). *Genèses, généalogies, genres et la génie. Les secrets de l'archive*. París: Galilée.
- Derrida, Jacques (2008). « La différence ». En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques (2009). *La difunta ceniza = Feu la cendre*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

- Déotte, Jean-Louis (2006). "El arte en la época de la desaparición". En: Richard, Nelly (editora). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo en las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006
- Didi-Huberman, Georges (2007). "Das Archiv brennt". Didi-Huberman, Georges y Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos.
- Didi-Huberman, Georges (2007a). « La condition des images ». Entrevista con Frédéric Lambert et François Niney. Recuperado de: [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28239/2007\\_19\\_06.pdf?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28239/2007_19_06.pdf?sequence=1). Consultado 14/09/2012.
- Didi-Huberman, Georges (2007b). *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-Textos / Universidad Politécnica de Valencia.
- Didi-Huberman, Georges (2007c). *La imagen mariposa*. Barcelona: De la edición Muditó & Co.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. París, Les éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2008a). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas "Portar el mundo entero de los sufrimientos"*. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía.
- Didi-Huberman, Georges (2010a). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Ad Litteram/CENDEAC.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*, México: Ediciones Ve S. A. de C. V.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2016). *Peuples en larmes, peuples en armes. L’oeil de l’histoire*, 6. París: Les Éditions de Minuit.
- Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Dosse, François (2005). "De l’usage raisonné de l’anachronisme" en *EspacesTemps* n° 87/88, pp. 156-171.
- Dowek, Diana (2005). Entrevista realizada por Rotenberg, Alberto, "Diana Dowek con los pinceles cargados", *Estímulo. Arte y comunicación*. Buenos Aires.
- Durán, Valeria (2013). "Imágenes íntimas, heridas públicas". En Blejmar, Jordana, Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio. *Instantáneas. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.

- Eisenman, Stephen (2014). *El efecto Abu Ghraib. Una historia visual de la violencia*. Buenos Aires: Sans Soleil.
- Elsaesser, Thomas (2014). « The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet ». Keynote *Recycled Cinema Symposium DOKU.ARTS 2014* ©.
- Enwezor, Okwui (2008). “Archive Fever: Photography between History and the Monument”. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*.
- Farge, Arlette y Foucault, Michel (2014). *Le désordre des familles. Lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIIIe siècle*. París, Gallimard.
- Feldman y Laub (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Nueva York: Routledge.
- Fernandes Ferraz, J. (2007). «Os desafios da preservação da memória da ditadura no Brasil». En Abreu, R., De Souza Chagas, M., y Sepúlveda Dos Santos, M. (orgs.) *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamon, MinC, IPHAN, DEMU.
- Ferraris, Maurizio (2009). *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*. Roma, Vari: Laterza Editore.
- Flatley, Jonathan (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Massachusetts, y Londres, Inglaterra: Harvard University Press.
- Forster, Ricardo (2000). “Después de Auschwitz: la persistencia de la barbarie” en *Isegoría*, n° 23, Buenos Aires.
- Fortuny, Natalia (2014). *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina*. Buenos Aires: La luminosa.
- Foster, Hal (1996). “The Archive without Museums”. *October* 77, pp. 97-119.
- Foster, Hal (2002). “Archives of Modern Art”. *October* 99, pp. 81-95.
- Foster, Hal (2004). “An Archival Impulse”, *October* 110, pp. 3-22.
- Foster, Hal. (2016). “Un impulso de archivo” en *Nimio*, n° 3, pp. 102-125.
- Foucault, Michel (1967). Manuscrito autografiado de 48 páginas, sin título, depositado en la Biblioteca Nacional de Francia, caja 55, carpeta 10. Citado en Paltrinieri, Luca (2015). “L’archive comme objet: quel modèle d’histoire pour l’archéologie ? » en *Cairn.info*, n° 153, pp. 353-376.
- Foucault, Michel (1967a). « Sur le façons d’écrire l’histoire » (entrevista con Raymond Bellour), *Les Lettres Françaises*, n° 1187, pp. 6-9. Reeditado en DEI, pp. 613-628
- Foucault, Michel (1988). “La vie des hommes infâmes” en *Dits et écrits 1954-1988*. Tomo III 1976-1979. París, Gallimard.
- Foucault, Michel (1996). *El orden del discurso*. Madrid: Las ediciones de la Piqueta.
- Foucault, Michel (2000). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, Michel (2002). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Foucault, Michel (2005). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina.

- Foucault, Michel (2010). “Las heterotopías”. En *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Foucault, Michel (2015). *La pintura de Manet*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2016). *La pintura fotogénica* en *Revista Colombiana de Pensamiento estético e historia del arte*, n° 4, julio-diciembre, pp. 114-127.
- Franco, M. y Levín, F. (2007). “El pasado cercano en clave historiográfica”. En: *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Freedberg, David (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil ediciones.
- GAC (2009). *Pensamientos prácticas acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Galende, Federico (2011). *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- García, Luis Ignacio (2018). *La comunidad en montaje: imaginación política y postdictadura*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gil, Eduardo (2013). *Imágenes de la ausencia. El Siluetazo, Buenos Aires, 1983*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero
- Giorgi, Gabriel (2014). “Lo que queda de una vida: comunidad y cadáver”. En *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Giunta, Andrea (2000). *Graciela Sacco. Imágenes en Turbulencia. Migraciones, cuerpos, memoria*. Buenos Aires: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.
- Giunta, Andrea (2009). *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Giunta, Andrea (2010). “Archivos”. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Giunta, Andrea (2010a). “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”, *Errata#*, n° 1. Colombia, pp. 20-37.
- Giunta, Andrea (2011). “3. Graciela Sacco. Imágenes en turbulencia” en *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Giunta, Andrea (2014). “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina” en *Arteologie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine*, n° 6.
- Giunta, Andrea (2014a). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación arteBa.
- Giunta, Andrea (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Gómez-Moya, Cristián (2012). “La del archivo es la primera condición”. En: Castillo, Alejandra, Gómez-Moya, Cristián (editores). *Arte, Archivo y tecnología*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Gómez-Moya, Cristián (2012a). *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile: Palinodia.

- Gómez-Moya, Cristián (2013). *Human Rights / Copy Rights. Archivos visuales en la época de la desclasificación*. Santiago de Chile: Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Universidad de Chile.
- Gorelik, Adrián (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Guasch, Anna Maria (2011). *Arte y archivo 1920-201. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guiddens, Anthony (1994). *Modernidad e identidad del yo*. Bacerlona: Península.
- Hacher, Sebastián (2009). “Prólogo”. *GAC Pensamientos prácticas acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Hagelstein, Maud (2005). *Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme, Δαιμόνιον*. *Revista de Filosofía*, nº 34, 81-96.
- Hagelstein, Maud (2016). « L’Atlas à l’épreuve de l’image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman) ». *MethIS*, 5, pp. 151-173.
- Hartog, François (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Herrera, María José (2014). *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Hilberg, Raul (1992). *Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933-1945*. Nueva York, Harper Collins.
- Hirsch, Marianne (2008). “The Generation of Postmemory”, *Politics Today*.
- Hirsch, Marianne (2012). *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- Ingrassia, Franco (2013). “Prólogo”. *Estéticas de la dispersion*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora.
- Jacoby, Roberto (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor.
- Jarpa, Voluspa (2014). « Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia ». *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina/A Journal on Social History and Literature in Latin America*, vol. °1, Nº 1, Otoño, pp. 14-29.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2002a). “Introducción. Gestión política, gestión administrativa y gestión histórica: ocultamientos y descubrimientos de los archivos de la represión”. En da Silva Catela, Ludmila y Jelin, Elizabeth (comps.). *Los archivos de la represión. Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- Kaes, Anton (2007). “El Holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine” en Friedlander, Saul (comp.), *En torno a los límites de la representación: el nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Wolfgang Kemp (1975). "Benjamin und Aby Warburg," *Kritische Berichte* 3, no. 1.
- Keenan, Thomas y Weizman, Eyal (2015). *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*. Buenos Aires: Sans Soleil.

- Kohan, Martín (2018). “Huellas de desapariciones: las fotos de Helen Zout”. En Mandolessi, Silvana, Blejmar, Jordana, Pérez, Mariana Eva, *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires: Eudeba.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós.
- Koselleck, Reinhart (2001). *Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia*. Barcelona, Paidós.
- Kracauer, Siegfried (1993). “Photography”. *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 3, 421-436. The University of Chicago Press Stable. Disponible: <http://www.jstor.org/stable/1343959> Consultado: 28/09/2018.
- Langland, Victoria (2005). “Fotografía y memoria”. En Jelin Elizabeth y Longoni, Ana (comp.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la repression*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- Lanzmann, Claude (1990), “Le lieu et la parole”. En *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*. París, Belin.
- Lauria, Adriana (2011). *Norberto Gómez*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura – Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Lewkowicz, Ignacio (2008). *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- López Anaya, Jorge (2005), *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2002)* Bs. As.; Emecé editores.
- Loroux, Nicole (2005). “Éloge de l’anachronisme en histoire” en *Espace Temps* n° 87-88, pp. 127-139.
- Löwy, Michael (2003). *Aviso de incendio*, México. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Löwy, Michael (2005), *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Macón, Cecilia (2006). “Interrupción. Ruptura como continuidad: la transición 30 años después”. En Cecilia Macón (coord.), *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976-2006)*. Buenos Aires. Ladosur.
- Macón, Cecilia (2016). “‘Mapas afectivos’: el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado”. En *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, vol. 3, n° 6, pp. 10-27.
- Malraux, André (2013). *Le Musée Imaginaire*. París: Folio.
- Marin, Louis (1993). *Des pouvoirs de l’image*. París, Seuil.
- Masiello, Francine (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Melendo, María José (2006). «Acontecimientos estéticos ejemplares en el presente de la memoria » en Cecilia Macón (coord.), *Trabajos de la memoria: arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Buenos Aires. Ladosur.

- Michaud, Philippe-Alain (2006). "Zwischenreich. Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet" en *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, París: Kargo& L'Éclat.
- Mulvey, Laura (2001). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Nancy, Jean-Luc (2001). "La représentation interdite" en *L'art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*. París: Seuil.
- Nava Murcia, Ricardo (2015). *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza*, México: Universidad Iberoamericana.
- Nietzsche, Friedrich (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- O'Sullivan, Simon (2001). "The Aesthetics of Affects. Thinking Art Beyond Representation". *Journal of Theoretical Humanities*, vol. 6, nº 3, pp. 25-35.
- Olmo, Darío (2002). "Reconstruir desde restos y fragmentos. El uso de archivos policiales en la antropología forense en Argentina". En da Silva Catela, Ludmila y Jelin, Elizabeth (comps.). *Los archivos de la represión. Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- Osthoff, Simone (2009). *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Nueva York: Atropos Press.
- Paltrinieri, Luca (2015). "L'archive comme objet: quel modèle d'histoire pour l'archéologie ? » en *Cairn.info*, nº 153, pp. 353-376.
- Perniola, Mario (2016). *El arte expandido*. Madrid: Casimiro libros
- Pittaluga, Roberto (2005). « Democratización del archivo y escritura de la historia ». *Memoria abierta. Asamblea Permanente por los Derechos Humanos. Centro de Estudios Legales y Sociales. Fundación Memoria Histórica y Social Argentina. Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora. Servicio Paz y Justicia*.
- Pollock, Griselda (2006). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Pollock, Griselda (2007). "Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility". En Pollock, G. y Zemans, J. (eds.). *Museums after Modernism. Strategies of Engagement* (pp. 1-39). Malden: Blackwell Publishing.
- Pollock, Griselda (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.
- Pollock, Griselda (2010a). "Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma" en *Euramerica*, vol. 40, nº. 4, pp. 829-886.
- Pollock, Griselda (2012). "Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art's Histories", *Journal of Art Historiography*, nº 7, 7-GP/1.
- Pollock, G., Parker, R. (2013). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Nueva York: Pantheon Books.

- Pollock, Griselda (2013). "A Lonely Preface". En Pollock, G., Parker, R. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (xvii-xxviii). Nueva York: Pantheon Books.
- Pollock, Griselda (2013a). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Pollock, Griselda (2013b). *After-Affects/After-Images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- Prividera, Nicolás (2012). *Restos de restos*. City Bell: De la Talita Dorada.
- Rampley, Matthew (1999). "Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas". Alex Coles (ed.). *The Optic of Walter Benjamin*, vol. III. Londres: Black Dog Publishing Limited, 1999.
- Rampley, Matthew (2000). *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden, Harrassowitz: Verlag.
- Rampley, Matthew (2000a). *El busca del tiempo perdido. Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin*. Viña del mar: Catálogo. Traducción: Cecilia Bettoni.
- Rampley, Matthew (2017). *En busca del tiempo perdido. Sobre Aby Warburg y Walter Benjamin*. Viña del Mar, Chile: Catálogo.
- Revel, Judith (2008). *El vocabulario de Foucault*, Buenos Aires: Atuel.
- Richard, Nelly (1986). "Introducción". En *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art & Text.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Richard, Nelly (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- Richard, Nelly (2011), "Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?" *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*. Valencia: IVAM Documentos Iberoamericanos.
- Richard, Nelly (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Richards, Thomas (1993). *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. Londres y Nueva York: Verso.
- Rinesi, Eduardo (1993). *Seducidos y abandonados. Carisma y traición en la "transición democrática" argentina*. Buenos Aires: Manuel Suárez editor.
- Rolnik, Suely (2008). "Furor de Archivo" en *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX, núm. 18-19, 2008, pp. 9-22. Universidad El Bosque: Colombia.
- Russell, Catherine (2018). *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham and London: Duke University Press.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2000). "Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah", en *Revista Brasileira de História*, vol.21, no.42, São Paulo.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2017). *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Scholem, Gershom (2003). *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Schwartz, Joan y Cook, Terry (2002). "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory". *Archival Science*, 2: 1-19, Kluwer Academic Publishers.
- Sekula, Allan (1983). "Reading the Archive. Photography between labour and capital". Wells, Liz (ed.). *The Photography Reader*. Nueva York: Routledge.
- Sekula, Allan (2003). "El cuerpo y el archivo". En: Picazo, Gloria y Ribalta, Jorge (editors). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sekula, Allan (2003). "Reading an Archive. Photography between Labour and Capital". Wells, Liz (ed.) *The Photography Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 443-452.
- Sierek, Karl (2009). *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, París: Klincksieck.
- Sedgwick, Eve & Frank, Adam (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*, Durham: Duke Univ Press.
- Steedman, Carolyn (1998). "The Space of Memory: In an Archive". *History of Human Sciences*, 11, 65-83.
- Steedman, Carolyn (2002). *Dust. The Archive and Cultural History*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sontag, Susan (2007). *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Soulages, François (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca editora.
- Spieker, Sven (2008). *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Szmulewicz, Ignacio (2012). *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Taccetta, Natalia (2012). *Agamben y lo político*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Taccetta, Natalia (2017). "En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa". En *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (9), pp. 235-260. doi:10.5354/0719-4862.2017.47406
- Tello, Andrés (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.
- Thayer, Willy (2006). "El golpe como consumación de la vanguardia". En *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Trafi-Prats, L. (2010). "Introducción". En Pollock, G. *Encuentros en el museo feminista virtual* (pp. 7-38). Madrid: Cátedra.
- Traverso, Enzo (2007). "Historia y memoria. Notas sobre un debate" en Franco, M. y Levín, F., *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Traverso, Enzo (2011). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.

- Triki, Rachida (2003). “Les aventures de l’image chez Michel Foucault” en Lenain, Thierry (coord.), *L’image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, París, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Usubiaga, Viviana (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Valderrama, Miguel (2009). *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Valderrama, Miguel (2018). *Prefacio a la postdictadura*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Vales, Laura (2005). “Los GAC, o el mix de arte y política” en *Página 12*, 19 de diciembre de 2005. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-60688-2005-12-19.html>. Consultado 11 de marzo de 2015
- Van Alphen, Ernst (1997). *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford, California: Stanford University Press.
- van Alphen, Ernst (2014). *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*. Londres: Reaktion Books.
- Virilio, Paul (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Warburg, Aby (2010). “Mnemosyne. Introducción” en *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Warburg, Aby (2010a). *El Nacimiento de Venus y la Primanera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano*. Madrid: Casimiro libros.
- Warburg, Aby (1992). “Arte italiana y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara” en AA.VV *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Wizisla, Erdmut (2010). “Prólogo” en *Archivos de Walter Benjamin: fotografías, textos y dibujos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Zout, Helen (2009). *Desapariciones*. Buenos Aires: Dilan Editores.
- Zúñiga, Rodrigo (2008). *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Zúñiga, Rodrigo (2013). *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Metales Pesados.