

TRABAJO FINAL DE GRADO

**ESTRATEGIAS DE LO IRREPETIBLE:
ARCHIVOS POÉTICOS GEO-SITUADOS**

PILMAIQUEN GARCIA

Estrategias de lo irrepetible: Archivos poéticos geo-situados

**Trabajo Final de Grado
Licenciatura en Artes Visuales
Universidad Nacional de Río Negro (UNRN)**

**Autora: Pilmaiquen García
Directora: Dra. María José Melendo Balmaceda**

Neuquén, abril de 2022.

*A Olga
que sin saberlo
abrió este camino*

Contenido

Agradecimientos	5
Introducción	6
Capítulo 1 - Genealogías Sobre La Expansión Del Arte	12
Todo Puede Ser Arte	14
Desbordando La Institución	20
La Primacía Del Discurso	26
Capítulo 2 - Derivas Contemporáneas	36
Nociones De Archivo	40
El Archivo Como Herramienta Crítica	45
El Archivo A Merced De Lo Irrepetible	57
El Archivo Geo-situado	66
Capítulo 3 - El Archivo Como Praxis	76
Imágenes De Este Sur	78
Lo Que Quema	82
Proyecto De Obra	85
Conclusión	97
Referencias bibliográficas	102

Agradecimientos

El desarrollo de este trabajo, así como el transcurrir de la carrera y, me animo a decir, como todo emprendimiento en la vida, es resultado del esfuerzo y la cooperación colectiva. Por ello, quiero aprovechar este espacio para expresar mi gratitud hacia aquellas personas que directa o indirectamente contribuyeron con este ansiado logro.

Debo agradecer de manera especial a mi directora María José Melendo por su guía, dedicación y cariño en cada etapa de este proceso. Su orientación y sus aportes han sido claves en el resultado final y han enriquecido profundamente este trabajo. Quiero agradecerle también por invitarme a formar parte del proyecto de investigación *El arte fuera de sí. Primeras aproximaciones en torno a las poéticas artísticas contemporáneas* en donde se gestó este trabajo y por el cual pude acceder a dos Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional.

Gracias a mis padres, Miriam y Julián, por su apoyo incondicional y por dejarme ser lo que quiero ser. A mi compañero Nicolás, por su paciencia, amor y por, junto a Ringo, ser mi hogar. A mis amigos, Romina, Tamara, Diana, Luciana y Pablo por escucharme, acompañarme y ayudarme siempre, en especial durante todo este proceso.

Quiero agradecer también a Adriana Cáceres, Ilze Petroni, Carlos Duarte, Julia Isidori, Walter Del Balzo y Carmen Di Prinzio por su ayuda y contribuciones a este trabajo. Y por último a la Universidad Nacional de Río Negro, a los profesores de esta hermosa carrera y a mis compañeros con quienes compartí esta inolvidable experiencia que llevaré siempre en el corazón.

INTRODUCCIÓN

Si pensamos en los modos de ser del arte contemporáneo, resulta evidente que la utilización de archivos como estrategia poética constituye un paradigma dentro de las prácticas artísticas de las últimas décadas. Los rasgos de *lo contemporáneo* se presentan, no como características definidas, sino que paradójicamente se afirman en el mestizaje, lo efímero, la flexibilidad de sus límites y la transdisciplinariedad. Es decir, el arte contemporáneo configura un escenario de posibilidades caracterizado por la maleabilidad de sus fronteras y la puesta en valor de las expresiones plurales. Escapa a delimitaciones y deambula en lo permanentemente transitorio suscitando el ejercicio de reflexionar sobre sus intersecciones desde diversas posiciones que, consecuentemente, pueden mutar y originar múltiples alternativas de lectura. En este sentido, las diversas tensiones entre obra y archivos, especialmente las que apelan a generar análisis críticos desde perspectivas geo-situadas particulares, ponen en discusión ciertas narrativas al pensarlas desde contextos históricos, territoriales y socioculturales específicos.

En esta coyuntura, las manifestaciones artísticas que utilizan al archivo – recuperado o producido – como parte estructural de la obra, explotan su cualidad de registro, de reservorio de información, con el fin de cuestionar el canon, las instituciones, y las historias construidas (Giunta, 2010). A mi parecer, tales

archivos resultan poéticos y paradigmáticos de lo contemporáneo por su destacado carácter híbrido que condensa múltiples estrategias y procedimientos que conforman los modos de hacer y pensar al arte hoy. Éstos, esquematizan narrativas y maneras de comprender lo acontecido, de conservar lo irrepetible y, a través de su utilización, dejan de ser un objeto en el mundo para ser un vínculo con realidades. Los criterios de clasificación, tratamiento y presentación de la información encarnan ideologías y brindan modos de ver situados en un aquí y ahora particulares. La posibilidad enunciativa de los archivos recae no tanto en su contenido sino en la forma y perspectiva con la que se trata ese contenido, es una fuente infinita de asociaciones posibles y, por lo tanto, cada nueva manera de trabajarlo lo *renarrativiza* (Morton y Edwards, 2009:12). Los artistas contemporáneos, al trabajar con archivos, desarrollan estrategias simbólicas, es decir, poéticas que posibilitan crear análisis críticos sobre temas específicos desde un enfoque geo-situado particular, esto es, desde escenarios geográficos, históricos y sociales concretos. Su naturaleza abierta le otorga lecturas inagotables y una diversidad de opciones para crear nuevos significados y, por lo tanto, facilitan la subversión de lo institucionalizado, el revelarse contra el orden y revertir enunciados arraigados.

En tal escenario, el objetivo de este trabajo es indagar los alcances y modos de construcción de narrativas críticas y geo-situadas de los archivos poéticos. Éstos, pensados como los modos de registro, documentación y divulgación en que el tiempo pasado se hace presente, a mi juicio, adquieren un rol protagónico al volverse dispositivos con entidad poética propia que instauran nuevos modos de producción y percepción del arte. Se podría decir que son las ruinas de los acontecimientos en el sentido que plantea el escritor Gérard Wajcman (2001); el vestigio, el efecto, la huella y el emblema de lo que "tuvo lugar", y que, gracias a ellas, "tienen lugar" en el presente. El archivo es una historia fosilizada, un depósito de lo sucedido, en definitiva, configura estrategias para resguardar lo irrepetible. En él se entrañan construcciones de sentido, con narrativas particulares que, a través de diversas operaciones, constituyen modos de percepción particulares.

Dado el escenario actual del arte, la posición aquí asumida requiere examinar obras puntuales ya que es indispensable reflexionar teóricamente en relación a acontecimientos artísticos particulares, es decir, las teorizaciones puras y absolutas parecen invalidarse al ponerlas en tensión con las cualidades *desdefinidas* antes mencionadas. Asimismo, mediante tales trabajos es posible identificar las estrategias con las cuales se crean otras tramas de sentido y se proponen miradas y retóricas alternativas a las dominantes. La singularidad de la investigación en arte depende directamente de la complejidad de su objeto de estudio, las experiencias artísticas contemporáneas se presentan como móviles, flexibles y particularmente subjetivas, lo que representa un desafío a la aplicación de metodologías estandarizadas. Tal es así que el campo del arte ha desarrollado códigos propios que eluden técnicas rígidas de estudio y conceptualización de sus manifestaciones. La problemática del archivo y la documentación artística ha sido largamente examinada por teóricos como Nicolás Bourriaud (2006), Suely Rolnik (2008), Hal Foster (2015), Anna María Guasch (2011), George Didi-Huberman (2011a, 2011b) o Diana Taylor (2015), y todos ellos, en sus singularidades, coinciden en la naturaleza mutable de los archivos a la luz de las prácticas artísticas contemporáneas, así como en su potencial discursivo. Los resultados de estas investigaciones, más que desarrollar teorías absolutas, establecen la posibilidad de reflexionar críticamente sobre las poéticas involucradas en cada acontecimiento artístico particular.

El foco de este trabajo estará puesto en identificar las estrategias de utilización del archivo como herramienta de enunciación desde espacios y tiempos determinados. La sistematización de tales estrategias se apoya en un abordaje interpretativo de obras particulares y en análisis reflexivos y críticos de los archivos en relación al marco teórico propuesto. Es importante señalar que estas técnicas no intentan generar un relevamiento informativo del uso de archivos en el campo del arte, sino que pretenden suscitar sus lecturas en claves teóricas, reconociendo la necesidad actual de vincular la teoría del arte con prácticas artísticas específicas. Es por ello, que las obras seleccionadas *ad hoc* procuran

esbozar un recorrido, no necesariamente bajo una lógica sucesiva y cronológica, sino como un andar por los modos de utilización de los archivos en el arte contemporáneo. En este sentido, tales producciones sirven para ilustrar las maneras en que estos dispositivos funcionan, por un lado, como instrumentos de expansión del campo artístico, y por otro, como artefactos transformadores de las narrativas y discursos que moldean la realidad en diferentes espacios y tiempos. Así, este trabajo circulará por manifestaciones europeas, asiáticas, norteamericanas y argentinas, hasta situarse en la Patagonia, como una forma de explorar las estrategias de archivos poéticos desde coordenadas particulares, especialmente desde mi propia realidad geo-situada.

Como se mencionó anteriormente, se vuelve indispensable atender a las miradas singulares que construyen los archivos en cada suceso, entendiendo que la pluralidad de enfoques significa multiplicidad de relatos y, por lo tanto, diversidad de experiencias. Se sostendrá entonces que la utilización de archivos poéticos como *corpus* de obra condensan modos de ser del arte contemporáneo y ofrecen la posibilidad de establecer nuevas lecturas críticas de la realidad desde perspectivas geo-situadas. Entrar en diálogo con la cualidad poética de los archivos como estrategia de reconstrucción de lo irreplicable desde una perspectiva localizada me permitirá generar un proyecto de obra que problematice ciertas narrativas de mi propia realidad mediante una mirada condicionada por las tensiones históricas, económicas, sociales y cosmogónicas del territorio patagónico argentino.

Es así, que este trabajo consta de tres momentos que recorren la exploración y análisis del tema por un lado y la gestación de un proyecto artístico por el otro. El Capítulo 1 recupera ciertos acontecimientos artísticos del siglo XX con el fin de conformar una base teórica que enmarque el desarrollo del arte contemporáneo y su vínculo con las prácticas de documentación. En este sentido, se analiza la relevancia de las vanguardias en tanto ampliaron el campo artístico, dándole valor a la idea, el proceso y los posicionamientos críticos, especialmente hacia las instituciones del arte. Este recorrido es ilustrado con obras y experiencias artísticas precursoras en

el uso de materiales no artísticos, la creación de instalaciones, las intervenciones en el espacio público y el uso de la documentación como recurso discursivo. El Capítulo 2 presenta nociones alrededor del archivo como paradigma de *lo contemporáneo* por su naturaleza maleable, crítica y *desdefinida*. En principio se recopilan diversas concepciones teóricas sobre la práctica de archivo para luego desgranar algunos de sus rasgos como su carácter crítico, su naturaleza abierta y maleable y su capacidad de contener modos de comprender, construir y transformar la realidad desde perspectivas geo-situadas. Cada uno de estos atributos es analizado en vínculo con obras particulares que, a mi parecer, permiten indagar en sus estrategias de producción y cualidades poéticas. Para finalizar, como exploración artística de este trabajo, el Capítulo 3 expone el proyecto de obra *Lo que quema no es el fuego*, pensado como un ejercicio poético en el que son actualizadas y abordadas las cuestiones teóricas analizadas en los Capítulos 1 y 2. Constituye una obra que recupera ciertas estrategias y recursos analizados poniéndolos en tensión con mi propia perspectiva geo-situada, con las problemáticas y coyunturas particulares de la realidad que habito, con el objetivo de proponer una nueva luz sobre ella.

CAPÍTULO 1 / 3

**Genealogías Sobre La
Expansión Del Arte**

Cuando se habla de arte contemporáneo es habitual referirse a las vanguardias artísticas del siglo XX como su antecedente directo, sin embargo, no es mi intención exponerlas como una recopilación histórica apoyada en nociones de causa-consecuencia, ya que, como menciona el crítico de arte e historiador Hal Foster, “es este persistente historicismo lo que condena al arte contemporáneo como atrasado, redundante, repetitivo” (Foster, 2001:12). Por esto, se mencionarán hechos y/o movimientos que a mi parecer resultaron paradigmáticos en tanto ampliaron/expandieron el campo artístico al sugerir reflexiones en los modos de pensar o hacer arte. Es pertinente destacar dichos sucesos ya que el siglo XX habilitó cuestionamientos alrededor del arte, especialmente qué es obra y qué es un artista, lo que en consecuencia trastornó conceptos que hasta el momento eran claros y delimitados. Aun en la actualidad, los movimientos de vanguardia resultan relevantes por haber engendrado transgresiones que ampliaron el campo artístico posibilitando la emergencia de lo que en este trabajo entiendo por *archivos poéticos*. Mediante ellos, los márgenes de la categoría “obra” se ampliaron para incorporar materiales documentales, registros, datos, testimonios, etc.

En relación a las vanguardias, cabe destacar que autores como Peter Bürger (1987), Hal Foster (2001) o Andrea Giunta (2020) han discutido su vigencia, su proyección e impacto en el presente. Por un lado, las apreciaciones reparan en la

intención autocrítica de las vanguardias. En el contexto de principios del siglo XX, resultó fundamental interpelar los métodos artísticos tradicionales tales como el ilusionismo figurativo, la subordinación a los medios específicos, la idea del artista genio y del espectador pasivo, la concepción del museo como terreno de la verdad en el arte y la belleza del equilibrio y la proporción como aspiración. Las vanguardias promovieron el cuestionamiento de cada uno de estos puntos en tanto introdujeron lo no artístico, posibilitaron la hibridez al abandonar el medio específico, el artista pasó a ser el creador de la idea, el espectador tuvo la posibilidad de vincularse desde nuevos lugares con las obras y el espacio público se convirtió en sitios para ocupar e intervenir. Por otro lado, las vanguardias continúan teniendo alcance por su impronta política. Su cualidad crítica, de resistencia, fue una reacción al contexto sombrío de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, se puede comprender la urgencia de generar acciones disruptivas, de posicionarse políticamente y defender la autonomía del arte sin caer en la frivolidad del arte por el arte. Esta autonomía referida tanto a la valoración de sus medios específicos como al establecimiento de procesos autocríticos respecto a aquellos junto a la condición política de las vanguardias representan la esencia y el motivo por el cual son recuperadas y releídas durante todo el siglo XX y hasta la actualidad.

Todo Puede Ser Arte

La manifestación que tuvo un impacto decisivo y transformó por completo los criterios del arte en el siglo XX es indefectiblemente la figura del *readymade*. El artista francés Marcel Duchamp acuñó este término (*readymade*: "ya hecho") para referirse a los objetos de consumo que, al insertarse en el contexto del museo, cuestionan el estatus de la obra de arte, así, exploró y profundizó en esta idea casi en una "declaración performativa" (Foster, 2001:22). En 1917, presentó a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York un urinario con la escritura "Mr. Mutt" en el frente y lo tituló *Fuente*¹ [Figura 1]. La obra fue rechazada - a

¹ Es preciso indicar que recientemente se ha polemizado sobre la autoría y el eventual plagio de esta obra. Andrea Giunta en su libro *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (2018), menciona una investigación de Julian Spalding y Glyn Thompson

pesar de que todo aquel que pagara 6 dólares tenía derecho a exponer – y como respuesta, la revista *The Blind Man*, editada por el mismo Duchamp y dos amigos, publicó una fotografía de la fuente acompañada por la siguiente declaración:

El hecho de que Mr. Mutt haya modelado o no la Fuente con sus propias manos carece de importancia. La ha ESCOGIDO. Ha tomado un artículo de la vida diaria y ha hecho desaparecer su significación utilitaria bajo un nuevo título. Bajo este punto de vista le ha dado un nuevo sentido (Duchamp, 1917:5).

Tal afirmación coincide con la filosofía del movimiento dadaísta al que Duchamp pertenecía. El Dadá, que surgió en Zúrich en 1916, era un símbolo de rebelión y de oposición, su protesta era llevada a los límites de la negación absoluta de la razón, actuando sobre todo lo que se relaciona con la tradición y las costumbres de la sociedad, incluido el arte. Más que un movimiento artístico fue una postura ante la vida que utilizó diversos medios para manifestar su antidogmatismo. Eludiendo un modo de representación o disciplinas particulares, se manifestó en las artes plásticas, la literatura, fotografía, teatro y escultura. Así, lo que interesó al Dadá fue el gesto más que la *obra*, lo único que importaba era que este gesto constituyera una provocación contra las reglas y el *buen gusto*, y el escándalo era la herramienta predilecta para lograrlo. Sus manifiestos esbozaron la esencia del movimiento, pretendían un impacto en el público que lo hiciera cuestionar los valores estéticos y morales establecidos. Por eso, su poética no se caracterizó por una unidad estilística o un modo de creación, sino por un modo de ser que reivindicó la irracionalidad, el humor y lo absurdo. Cualquier medio era válido con tal de combatir los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo, incluso la

en la que expusieron pruebas de que el urinario es en realidad obra de una amiga de Duchamp, la condesa Elsa von Freytag-Loringhoven.

utilización de objetos cotidianos. De esta manera, hicieron uso del *collage* y crearon técnicas como el fotomontaje y el *readymade*, metodologías en las que primaba el azar, la incoherencia y, sobre todo, la *fabricación* de objetos para que compartieran el espacio de exhibición con "auténticas" obras de arte. Esto significa que la obra pasó de la contemplación retiniana a un ejercicio intelectual. Los objetos puestos como obras cambian su capacidad simbólica y discuten tanto con el estatus de obra, como



Figura 1:
Marcel Duchamp,
Fuente (1917)
Réplica 1964.
Tate Modern.
© Succession Marcel

con los circuitos de circulación y los sistemas de validación del arte, es decir que revela los límites convencionales del arte en un tiempo y lugar particulares, proponiendo un continuo exámen de las convenciones del arte y de la vida (Foster, 2001). La apertura del museo a objetos del mundo cotidiano, volvió este espacio difuso, *desdefinido* y lleno de potencialidad. El espacio de exhibición determina qué es arte y el artista decide qué es obra. El *readymade* no solo discute con la idea tradicional de arte, sino, además, con el rol del artista como autor. La impronta manual sobre la obra dejó de ser un requisito para la producción artística y la idea, en cambio, pasó a ocupar un lugar protagónico. La *elección* como gesto artístico reemplazó al trabajo creativo.

En 1919, Duchamp realizó otra obra considerada también disruptiva, que consistió en una reproducción de la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci a la que dibujó unos bigotes, firmó como obra suya y tituló *L.H.O.O.Q.* [Figura 2] (nombre homónimo en francés de la frase "*Elle a chaud au cul*", literalmente "Ella tiene el culo caliente"). Si mediante producciones como *Fuente* el artista buscó consagrar objetos triviales dándoles estatus de obras de arte, con esta intervención el efecto era el contrario; convertir una pieza icónica en un objeto cotidiano. Tal gesto responde a que en esta época las imágenes comenzaron a estar disponibles en sobreabundancia gracias a los avances de la reproducción técnica, lo que produjo una cercanía con ellas que habilitaba su uso y su manipulación. En su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) el filósofo Walter Benjamin señaló la diferencia entre original y copia al sostener que la reproducción de las imágenes causada en el contexto de la cultura de masas atrofia el *aura*² del arte, es decir, anula su "aquí y ahora", desdibuja las nociones sobre la autenticidad y originalidad y convierte a la

² Benjamín (1972) define el aura de una obra como "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)" (24) lo que supone que las obras "originales" contienen su aquí y ahora particular. Este aura es irrepetible, por lo tanto, es imposible de imitar en la reproducción.

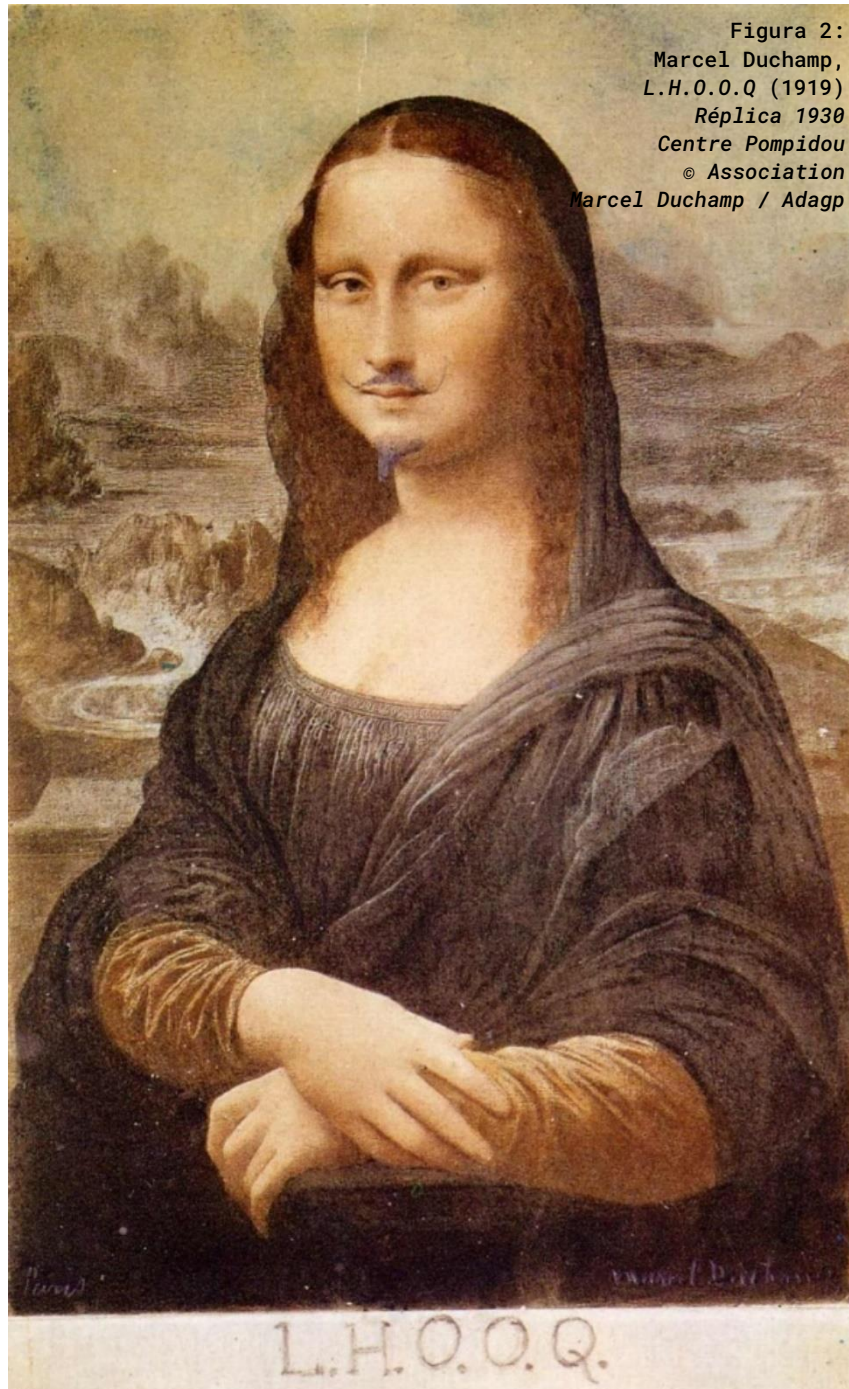


imagen en un objeto de consumo masivo. A su vez, esto implica una autonomía de las imágenes respecto a sus soportes sensibles y materiales y una pérdida tanto de la exclusividad del proceso de producción, como de un contexto fijo y constante. La obra comienza a circular en las redes de reproducción y distribución de la comunicación de masas permitiendo que artistas como Duchamp, Raoul Hausmann o, más adelante, Andy Warhol [Figura 3] aprovecharan esta proximidad y apertura de las imágenes para manipularlas, cuestionarlas y ridiculizar la solemnidad de la propia institución



Figura 3:
Andy Warhol
Treinta son mejor que una (1963)
Colección Particular.
© Andy Warhol

artística. A partir del aporte de Benjamin, el filósofo Boris Groys en su ensayo *La topología del arte contemporáneo* (2008) repasa en los modos en que el arte contemporáneo – especialmente a través del formato de la instalación – *reauratiza* la copia mediante una inscripción topológica que la relocaliza y reterritorializa transformándola en un nuevo original. En la cultura contemporánea, las imágenes circulan permanentemente de un medio y/o contexto cerrado al otro y, según el autor, esta relocalización genera que la obra pierda viejas auras y gane nuevas. Así, la instalación artística constituye el “reverso de la reproducción” por proporcionarle un “aquí y ahora” a la copia en tanto ésta queda inscripta en un contexto específico al que hay que ir para poder acceder a ella.

El impacto de las vanguardias recae, en gran medida, en el vínculo y utilización de imágenes y objetos que circulaban en la cultura de masas. Su fuerte crítica institucional promovió la entrada de estos elementos del mundo en espacios artísticos con el fin de declarar que todo puede ser arte cuando lo que importa es el gesto. En efecto, hoy se puede pensar al arte contemporáneo como un modo de exhibir el presente en base a decisiones sobre incluir o excluir cosas e imágenes para darles o negarles un nuevo contexto.

Desbordando La Institución

A fines de la década del cincuenta y principios del sesenta se produce lo que Hal Foster en su libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (1996) denomina como retorno de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Con esto refiere a un grupo de artistas norteamericanos y europeos occidentales que retomaron y reorientaron técnicas vanguardistas de las décadas del diez y veinte (como el *readymade* y la retícula, el collage y el ensamblaje, la pintura monocroma y la instalación) en un nuevo contexto social. Esta recuperación, especialmente del *readymade*, ofrecía a los artistas una alternativa al formalismo como modelo dominante de la época y planteaba un modo de combatir los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo “mediante la aceptación de los objetos cotidianos y una pose

de indiferencia estética” (Foster, 2001:6). El retorno de la vanguardia, en términos de métodos estéticos, estrategias político-culturales y posicionamientos sociales, ha producido nuevos espacios de acción crítica a modo de ejercicio reflexivo y ha estimulado otras formas de análisis institucional, principalmente sobre los parámetros de producción y recepción artísticas. Los procedimientos de esta *neovanguardia*³ se produjeron no a modo de meras repeticiones – o “pastiche histórico” (Foster, 2001:20) – sino como prácticas reflexivas que intentaron transformar las limitaciones de tales modelos iniciales en una conciencia crítica de la historia en el presente.

Uno de estos movimientos fue el minimalismo que recodificó las intenciones artísticas del constructivismo ruso mediante la manipulación del espacio real. Las obras producidas por este grupo consistían en esculturas – aunque este término fue relativizado por sus integrantes – en las que “las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa” (Marchán Fiz, 1986:99). En este sentido, esta escultura “posmoderna”, no-monumental, aspiró a conquistar el espacio social y cuestionó la “naturaleza del significado” y el “estatus del sujeto” por medio del uso del espacio público fuera de los ámbitos artísticos tradicionales. Esto significó una ampliación de los límites y mayor libertad para el arte con lo que la escultura se contrajo a la condición de una cosa entre un objeto y un monumento para luego expandirse a una *experiencia*. En esta corriente, la escultura dejó de ser exhibida sobre un pedestal como arte puro y se recolocó entre los objetos redefiniéndose en términos de *lugar* [Figura 4]. La intrusión de las formas en el espacio y las relaciones objeto/obra – sujeto/espectador a través del espacio que los separa, exigen pensar la noción del contexto. En efecto, el minimalismo como neovanguardia, logró lo que la vanguardia en definitiva no pudo efectuar: la ruptura con la institucionalización que la normaba.

³ Si bien Benjamin Buchloh (1984) y Hal Foster (2001) desarrollaron y popularizaron el concepto de neovanguardia, es preciso mencionar que previamente fue utilizado por el teórico alemán Peter Bürger en su publicación titulada *La teoría de la vanguardia* (1974).

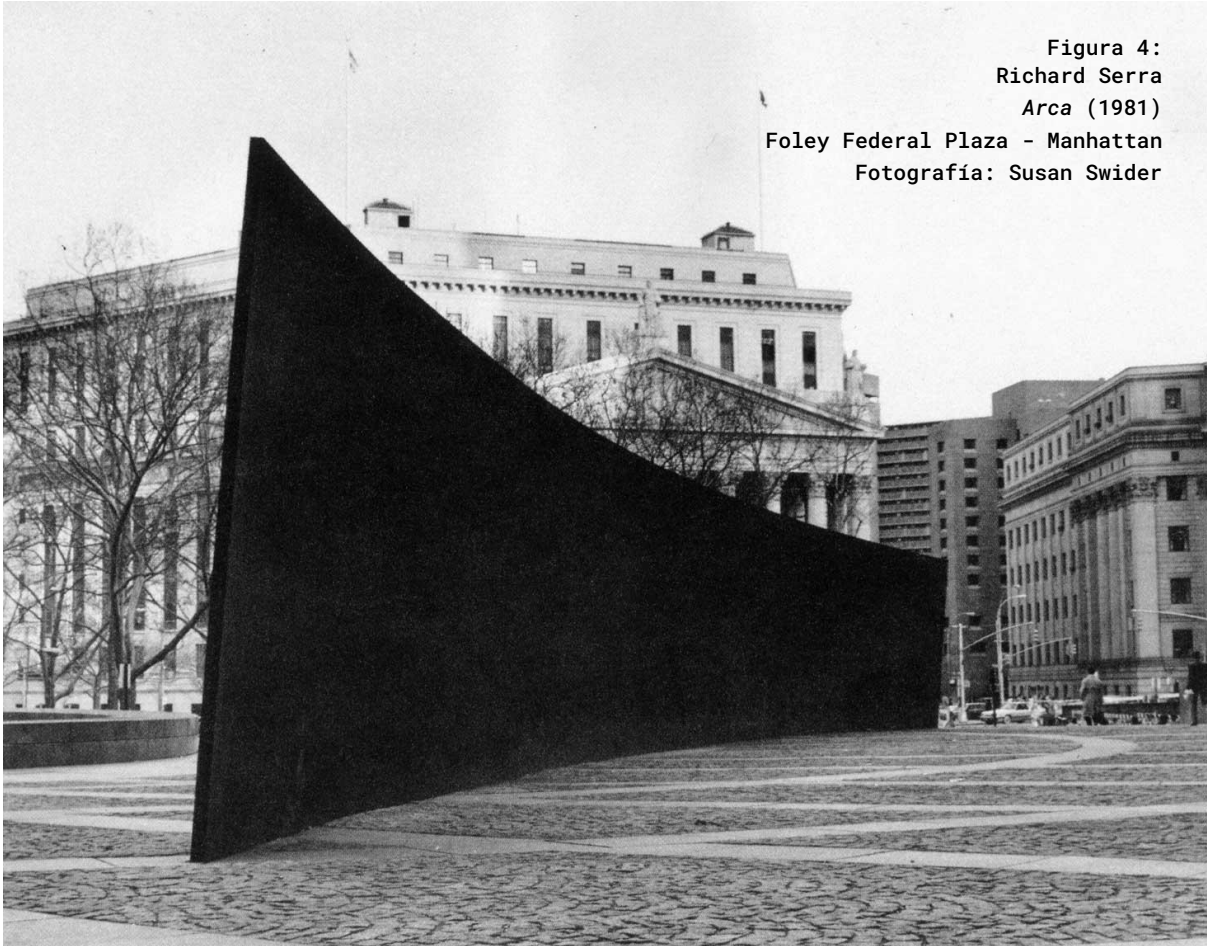


Figura 4:
Richard Serra
Arca (1981)
Foley Federal Plaza - Manhattan
Fotografía: Susan Swider

Si el *fracaso*⁴ de las vanguardias fue por integrarse a la institución que criticaba, la neovanguardia fue exitosa por salirse de ella. En su ensayo *La escultura en el campo expandido* (1979), la teórica Rosalind Krauss utilizó el concepto de “campo expandido” (invocando, de cierta forma, a la idea de “escultura social” de Joseph Beuys que se mencionará en el próximo apartado) para referirse a este nuevo modo en que las prácticas artísticas ocurrían en los intersticios entre arte y vida. Así, la obra se definiría ya no según su medio específico, sino según su intervención en la realidad de un espacio particular en base a procedimientos lógicos sobre un conjunto de términos culturales. La reorientación fundamental que el minimalismo inaugura, según Foster, es la transformación en el espectador el cual fuera del seguro espacio

⁴ Peter Bürger afirma que el fracaso de las vanguardias de principio del siglo XX fue producto de la asimilación y enaltecimiento, por parte de las instituciones artísticas, de los gestos que buscaron ser disruptivos. Ver Bürger, P. (1997), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

soberano del arte formal, es devuelto a su propio presente y se ve impulsado a explorar las derivas perceptuales de una intervención específica en un lugar dado.

Una de las corrientes que se desprendió del minimalismo llevando más allá la autonomía de la obra y la relación con el entorno fue el movimiento *land art*, cuya producción hizo énfasis en el proceso artístico y en la cualidad efímera de la obra. Estas obras abandonaron el marco del museo, estudios y galerías y eran realizadas en contextos naturales, en algunos casos en sitios alejados de los ambientes urbanos, de difícil acceso para el público. En ellas, el espacio no componía simplemente un fondo decorativo para las producciones esculturales, sino que constituían objetos artísticos en sí mismos. El punto de partida era la premisa de que "sólo el ambiente real puede ser verdaderamente real" (Marchán Fiz, 1986:218), por lo que las producciones se arraigaron en lo perecedero; se desvanecían o mutaban por la intervención del clima, la naturaleza o el paso del tiempo y en estas derivas se evidenciaba una renuncia a lo industrializado y a la sociedad de consumo. Ciertamente, esto significó un problema en relación al vínculo con los espectadores que no tenían acceso a estas obras inalcanzables y fugaces. Es por esto que el registro ocupó un lugar protagónico en este movimiento, incluso indispensable, sin el cual el público no hubiera tenido forma de acceder a las obras. Los nuevos métodos de registro de la época como los *films*, videos, TV, junto con la fotografía, fueron medios esenciales ya que permitieron tomas de todo el proceso de la obra en el paisaje. Aunque la documentación resultaba inevitablemente fragmentaria, en cierto modo, estas imágenes cumplían la misma función que la obra tradicional, de manera que algunos artistas hasta les conferían el estatus de obra.

Desde la década del sesenta, los artistas Christo y Jeanne-Claude aprovecharon esta necesidad de acercar la obra al público no solo con fotografías y registros de sus intervenciones una vez ejecutadas, sino que hicieron uso de todo el proceso [Figuras 5 y 6]. La monumental producción artística de esta pareja comprendía grandes espacios intervenidos – muchas veces envueltos – con enormes telas, estamos hablando de bosques, edificios, acantilados e incluso islas enteras. Para afrontar los inmensos

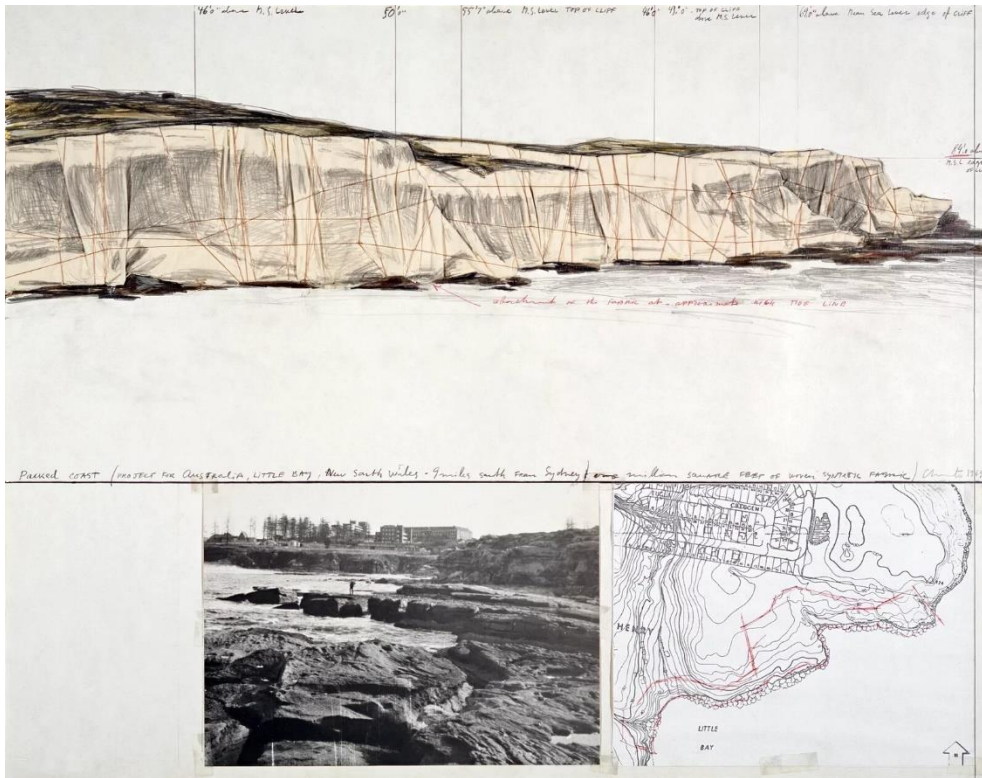


Figura 5:
Christo
Costa envuelta
(Proyecto)
(1969)
© 1969
Christo and
Jeanne-Claude
Foundation /
J. Paul Getty
Trust
Fotografía:
Shunk-Kender



Figura 6:
Christo y
Jeanne-Claude
Costa envuelta
(1969)
© 1969
Christo and
Jeanne-Claude
Foundation /
J. Paul Getty
Trust
Fotografía:
Shunk-Kender

costos de producción, vendían todo lo que se relacionara con cada proyecto, desde bocetos y maquetas hasta explicaciones conceptuales. Podríamos decir que estos archivos condensan la esencia de la obra efímera para entrar al circuito del mercado del arte. Los artistas del *land art* rehuían a las galerías y museos y se negaban a que sus obras fueran una mercancía, Christo y Jeanne-Claude, en cambio, situaban al proceso, a la idea, como objeto de valor. También fueron muy rigurosos con el registro del momento de la intervención, desde 1973 trabajaron en conjunto con el fotógrafo Wolfgang Volz quien se encargó de retratarlas en el breve tiempo que duraban. Son estas fotografías las que nos brindan un contacto con la obra, una idea de su magnitud, de su materialidad, su escala y recorrido. El hecho de que en toda exposición, difusión o aparición de sus obras hayan mencionado a Volz en los créditos de las fotografías demuestra que eran muy conscientes de su estatus y rol en el vínculo de las obras con los espectadores. Los artistas planteaban una relación del tipo “delante” y “detrás” con los objetos y espacios envueltos y el fotógrafo es quien determinaba el enfoque, situando el origen de la percepción espacial, creando así una *imagen* de la obra vista a través de su criterio que, como todo punto de vista, implicaba subjetividad y la creación de un relato particular.

Las producciones de Christo y Jeanne-Claude ampliaron las nociones sobre el medio específico del arte al instalar el interrogante respecto a si la obra existe antes de ser producida, es decir, si la obra es la idea, el proceso o su manifestación en el mundo material. Sin ir más lejos, la monumental – y costosa – obra póstuma que envolvió el Arco del Triunfo de París (2021) fue financiada enteramente con la subasta de bocetos y documentos del taller de ambos artistas⁵. Con estos casos podemos reconocer no solo el valor que otorgaban a los archivos de sus ideas y procesos, sino además la validación que brindó el mercado del arte al situarlos en la categoría de obra y comerciar con ellos. Reparar en estos desbordes de la institución artística revela los modos en que los archivos comenzaron a adquirir estatus artísticos y a ocupar espacios privilegiados dentro del arte contemporáneo.

⁵ Todos los proyectos de obra de Christo y Jeanne-Claude pueden observarse en su sitio web: <https://christojeanneclaude.net>

La Primacía Del Discurso

La descentralización y desborde del arte hacia un campo expandido de la cultura, con un marcado interés en el contexto, produjo un desplazamiento de la práctica específica para un medio, a la práctica específica para un discurso. La institución del arte pronto dejó de describirse únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.), sino que también constituía ahora una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. En tal coyuntura, en la década del sesenta, surgió el arte conceptual con la pretensión de superar el rasgo fundamental del arte de ser un objeto en el mundo. Las manifestaciones de este movimiento se dieron simultáneamente en muchos países, como afirma la historiadora Andrea Giunta (Giunta, 2020:36) “la historia no se produce en un lugar y luego se replica en otro”⁶. La aspiración era dar protagonismo a la idea, eliminar la referencia al objeto y desviar la atención a las relaciones de éste con el tiempo y el espacio. Estas relaciones, como plantea Groys (2016a), podían ser esencialmente espaciales y temporales, pero también lógicas y políticas. En este sentido, es que el arte conceptual se sirvió de un sinfín de recursos como textos, fotografías, performance, happenings, videos, haciendo énfasis en la dimensión performativa y lingüística del *readymade* duchampiano por su capacidad de “enunciar” en lugar de “representar” la realidad, y los utilizó para establecer estas relaciones en un espacio común, el espacio de la *instalación*. Esto supuso un giro desde el espacio exhibitivo que mostraba objetos artísticos individuales y desconectados hacia un espacio basado en una concepción holística en el que se exhiben las relaciones entre esos objetos (Groys, 2016a:139). En el espacio de la instalación se podía producir cierto sentido a partir de la disposición de los objetos y/o acciones con el fin de generar, más que una obra, una experiencia significativa y comunicativa. En este contexto, las preocupaciones estéticas tradicionales por la forma del objeto artístico

⁶ En su libro *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (2020) Andrea Giunta desarticula los discursos tradicionales sobre las vanguardias y neovanguardias como propagadoras de las tendencias desde las grandes metrópolis e invierte el ángulo de pensamiento hacia la simultaneidad como eje y la comparación como perspectiva.

fueron reemplazadas por nociones en torno a las *poéticas*, esto quiere decir que la práctica artística viró hacia la exploración de estrategias y retóricas desde las cuales se piensa y se produce el arte. La forma estaba supeditada a la idea y era considerada un instrumento poético de comunicación más que un objeto de contemplación. En esta corriente, los objetos son irrelevantes para la condición del arte, lo que no significa que dentro de la producción conceptual los objetos y los materiales no tengan utilidad, sino que lo que constituye realmente la obra es la idea que sustenta la práctica. De esta forma, las poéticas conceptuales aplicaron, sobre todo, una forma de presentación no-morfológica, basada en fotografías, mapas, registros y documentos en general. El documento fotográfico, en tanto fue la primera y más accesible tecnología moderna de la imagen y por su carácter mimético y testimonial, se vincula directamente con la lógica archivística y documental de las ciencias sociales surgidas en el positivismo. Recordando la frase "sin documento no hay historia" del historiador Jacques Le Goff (1991), no es casual que los artistas vinculados al minimalismo y al arte conceptual hayan encontrado en los documentos fotográficos, cartográficos y archivísticos un medio tanto para des-especializar la práctica artística y actualizar algunas ideas de los años veinte, como la posibilidad de reconstruir historias subalternas de la realidad.

El artista alemán Joseph Beuys trabajó en esta corriente de producción utilizando múltiples medios y técnicas como escultura, *performance*, *happening*, vídeo, instalación e incluso configuró un concepto "ampliado" del arte ligado a la posibilidad de que éste no debe permanecer en las galerías o en los museos, sino que debe abarcar todos los ámbitos del ser humano. De tal modo, cada acción y componente de la vida cotidiana se convierte en un proceso digno de ser considerado obra de arte y por lo tanto toda persona puede ser artista (Marchán Fiz, 1986:225). Esta concepción dio un nuevo sentido al espacio público y al espectador que deja de formar parte de un público para integrarse en la obra misma. Esto puede observarse claramente en la obra *7000 robles* (1982) que realizó para la séptima edición de la muestra de arte contemporáneo de Alemania, la Documenta de Kassel [Figuras 7]. Beuys ubicó 7000 estelas de basalto frente al museo Fridericianum, donde se celebraba la bienal. Era



una escultura para ser desmantelada ya que cada piedra se movería solo para ser ubicada junto a un roble recién plantado, mientras tanto seguirían instaladas frente al museo. El proyecto fue pensado como una obra participativa, una “escultura social”, el cúmulo de rocas en medio de la plaza no solo generó interés sino también incomodidad, discusiones y planificación, una propuesta a la comunidad para ponerse en acción y generar cambios visibles en su ciudad. En los 5 años que llevó esta *reforestación urbana* participaron ciudadanos, administraciones, empresas y representó un gran impacto positivo en la ciudad por su carácter comunitario y ecológico. Los elementos que eligió encarnan un símbolo de principios transportables a la sociedad, la piedra en alusión a la solidez, al poder y permanencia al lado del árbol que es flexible, dinámico y transitorio. La roca deja una marca, es el registro de una acción colectiva en que las personas y las instituciones se unieron para generar un cambio, para, en palabras de Beuys, hacer arte.

Lo particular de esta obra es que existe en el mundo real pero no en el mundo comercial pues evade los mecanismos del mercado al ser una acción que no pertenece a nadie, que no puede venderse. Esta característica es vital para gran parte del arte contemporáneo, especialmente para la *performance* que, aunque fue muy utilizada por

las vanguardias de principio del siglo XX, desde la década del sesenta ocupó un lugar privilegiado dentro del gran abanico de manifestaciones artísticas en las que la idea era más importante que la consolidación de un producto final. El arte performático, por ser un medio versátil, dúctil e ilimitado, escapa a una definición exacta más allá del reconocimiento de que es arte vivo realizado por artistas. Sus acciones pueden ser individuales o grupales, incluir música o efectos visuales, pueden ser presentadas en espacios de arte legitimados como galerías y museos, espacios otros como instituciones privadas o espacios públicos. La *performance* puede ser un gesto concreto, una acción colectiva, una obra a gran escala y su duración puede ser de un instante, horas o días. Puede ser un acto irrepetible como puede reproducirse varias veces, puede ser improvisada o guionada y puede ser un acto efímero restringido para sus testigos o un acto documentado deliberadamente (Goldberg, 1996). A pesar de la ambigüedad de estas características, lo que es evidente es que los gestos vivos se han utilizado constantemente como un arma contra las convenciones del arte establecido y los artistas trabajaron con ella como una manera de derribar categorías y buscar nuevas direcciones.

En este aspecto, Beuys realizó obras puramente performáticas con las que, a diferencia de 7000 robles, no pretendía ofrecer resultados materiales una vez finalizada la obra. Tal es el caso de *Me gusta América y a América le gusto yo* (1974) [Figuras 8 y 9] que consistió en un ejercicio de vinculación que Beuys realizó entre el hombre y el animal. En contraste con las obras pictóricas que permanecen inmóviles, para él, las obras debían vivenciarse, su pretensión al encerrarse tres días con un coyote salvaje era encarnar la reunificación de un pueblo con su naturaleza animal. Este animal es sagrado para los indígenas de América del Norte, símbolo de lo salvaje y de la supervivencia, convivir con él le brindó el poder de transitar de manera simbólica las complejidades de la cultura americana y, en sus propias palabras, "la historia de la persecución de los indios norteamericanos, además de la relación completa entre Estados Unidos y Europa" (Goldberg, 1996:125). Todo el proceso fue documentado por Helmut Wietz en una película de treinta y cinco minutos que, en 1976, trascendió como uno de los primeros registros de una acción performática. A Beuys le



Figuras 8 y 9:
Joseph Beuys, *Me gusta América y a América le gusto yo* (1974)
© Artists Rights Society (ARS) / VG Bild-Kunst Bonn
Video: Helmut Wietz - Imagen fija de video.

interesaban los registros como recurso simbólico, como testigos o reliquias para la posteridad de algo que ya aconteció, los entendía bajo la posibilidad de erigirlos en el museo y divulgarlos como embajadores de sus ideas.

De forma simultánea, en América Latina se constituyó un escenario de arte conceptual cuyo modo de ser no respondió a fórmulas metropolitanas. Tal como plantea la investigadora Ana Longoni (2007), entenderlo de esta manera invita a repensar la relación entre centro-periferia, especialmente a generar un corrimiento de los parámetros de irradiación o difusión de tendencias artísticas internacionales desde la metrópolis hacia los márgenes. En cambio, se podría pensar en un clima de época compartido – con penetrantes tintes revolucionarios – en el que se producen ideas y obras que circulan de manera autónoma a los cánones de los centros artísticos posibilitando procesos de experimentación similares en diversas partes del mundo. Cuando se mencionan las prácticas latinoamericanas suelen ser interpretadas como un relato otro que las configura como una alteridad homogénea, sin embargo, constituyen una trama de tensiones, intermitencias, contradicciones y quiebres. Por ejemplo, algunos de los protagonistas del “itinerario del 68” se opusieron a la temprana interpretación de la experiencia *Tucumán Arde* (que analizaremos más adelante) como *obra conceptual*. En Argentina el conceptualismo acunó proyectos no solo diferentes sino incluso antagónicos. Longoni, ha señalado que muchas de las producciones de la década del sesenta de artistas como Ricardo Carreira, Juan Pablo Renzi, Oscar Masotta, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Tito Fernández Bonina, Lía Maisonnave y Pablo Suárez, evidencian una mirada crítica que discute o subvierte los modos de producción, circulación y recepción de la obra. En esta década podemos ver la destrucción como elemento intrínseco a las propias condiciones de producción, la exploración de circuitos masivos de comunicación como única materialidad de la obra, *happenings* y acciones experimentales dentro de instituciones artísticas o la disolución de las fronteras entre arte y política. Además de pensarse como una operación intelectual de los márgenes del arte, la propuesta conceptual era entendida como una potencial plataforma desde donde ejercitar una toma de conciencia crítica respecto del propio contexto sociopolítico, una postura revolucionaria en sí misma. (Davis, 2008).

El artista Alberto Greco ejerció esta idea al basar su trabajo en la ruptura o negación de las convenciones de las "bellas artes" y de su circuito comercial. Fue uno de los primeros artistas argentinos en experimentar con el arte performático, el *happening* y trabajó en simultáneo literatura, poesía, pintura y dibujo. En 1962 comenzó a realizar acciones a las que denominó *Vivo Dito [Figura 10]*, algo así como "arte vivo señalado con el dedo", en las que indicaba lo que él consideraba arte "encerrándolo" en un círculo hecho con tiza o pintura, colgándole un cartel y firmándolo con su nombre. Para Greco, el *Vivo Dito* es más que un gesto artístico, es un movimiento. Como explica en su manifiesto:

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significa la galería y la muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco. 24 de julio de 1962. Hora 11:30

Con estas acciones, Greco dota a contextos y escenarios la posibilidad de convertirse en obras, acentúa un vínculo inseparable entre vida y arte reivindicando la actitud vital del artista en la designación de la obra, concibiéndola como un proceso, como un acto en desarrollo. Sin embargo, pese al marcado carácter efímero de este gesto artístico, el autor prestó especial atención a su registro fotográfico. Los *Vivo Ditos* se realizaron en París, Madrid, Roma, Buenos Aires y, sobre todo, en Piedralaves, un pequeño pueblo en España de dos mil habitantes. Greco eligió un espacio completamente alejado del circuito artístico tradicional, de los centros de creación, exhibición y consumo de arte contemporáneo para hablar desde la periferia. Sin embargo, se preocupó por convocar a para su documentación a la fotógrafa

Montserrat Santamaría. Las fotografías no son un mero registro, sino que completan la obra, no pueden pensarse por separado. El artista posa frente a la cámara y señala algo, la imagen está planificada y pensada por él por lo que puede entenderse como una *fotoperformance*, es decir, una *performance* pensada para ser vista por medio de una foto. Muchos autores recurrieron a diversos sistemas de archivo de sus acciones, ya sea fotografía, grabaciones o video, considerándolos parte medular e indisoluble de la realización. El registro funciona como documento probatorio de la obra, como testimonio de existencia de un acontecimiento efímero, pero al mismo tiempo se establece como obra de arte que, a medida que el tiempo pasa, se aparta de la acción y se emancipa del hecho representado.

Podría decirse entonces, que el archivo de una acción artística es un documento que modifica su estatus y se convierte en obra por la intención del artista de inscribirla en el circuito y, en muchos casos, obtener una ganancia de ello. Los artistas mencionados en este capítulo no fueron los primeros (ni los únicos), en dar importancia al rol del archivo en sus producciones, pero ilustran modos en el que éste fue integrándose al campo del arte. Tanto Christo y Jeanne-Claude, como Beuys y Greco advirtieron que mediante los archivos podían hacer persistir sus acciones transitorias, entendiéndolos como testimonios de momentos irrepetibles y, así, plantearon un vínculo intrínseco entre ellos y sus obras. La posibilidad de que los

registros de una experiencia artística efímera puedan ser considerados arte responde a los cambios de paradigma acontecidos durante todo el siglo XX. Desde las vanguardias hasta la actualidad los artistas han buscado correr el margen, expandir el campo y reflexionar sobre los modos de hacer y pensar el quehacer artístico y cuestionar además a sus instituciones. Si bien algunos movimientos se enfocaron en la renovación sintáctico-formal, es decir, en exploraciones plásticas del lenguaje artístico, otros ahondaron en las dimensiones semánticas y pragmáticas, prestando



Figuras 10:
Alberto Greco
Vivo Dito (1963)
Piedralaves
Fotografía:
Montserrat Santamaría
Colección Particular

menor atención a la sintáctica de las formas y más a los modos de representación y creación de significado. Cada obra se volvió un documento del estado de análisis estético de su autor o de una concepción particular del arte. La desmaterialización del objeto artístico ubicó a la obra física como un mero residuo documental de la verdadera obra que era la experiencia. Entonces, el concepto, la acción y el contexto primaron sobre la construcción material de la obra y el proceso – bocetos, notas, maquetas – al tener más importancia que el objeto terminado podía ser expuesto para revelar el origen y desarrollo de la idea (Vásquez Rocca, 2013:7).

El arte contemporáneo se nutre de estas operaciones artísticas del siglo XX en el sentido que propone Foster al afirmar que la vanguardia no debe pensarse como una etapa finalizada que quedó atrás, sino que se trata de “algo inmanente que actúa de una manera corrosiva” (Foster, 2017:9). La vanguardia que aún está viva no es la que pretendió romper con un modelo e imponer otro nuevo, sino que es la que rastrea las “fracturas” existentes y las “presiona” para, de algún modo, “activarlas”.

CAPÍTULO 2 / 3

**Derivas
Contemporáneas**

Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de
tinieblas que proviene de su tiempo.

GIORGIO AGAMBEN

Tal como se consignó en el Capítulo 1, el conflicto que representa definir qué es el arte contemporáneo es consecuencia de las operaciones vanguardistas mediante las cuales el arte perdió su medio específico. La dificultad para demarcar sus límites se relaciona con la imposibilidad de definir características inherentes a modos de producción en constante transformación. Entonces, si consideramos que el arte contemporáneo es diferente del arte moderno; ¿cuándo se produjo el cambio? En este sentido, al no lograr definir exactamente en qué consiste, Andrea Giunta propone en su libro *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014) reparar en sus síntomas, es decir, aspectos que pueden observarse y describirse. De esta forma, trata de problematizar distintas narrativas en torno a la contemporaneidad para identificar estos síntomas particulares. Si seguimos el paradigma de la modernidad en la que el arte progresa, es decir que cada transformación del lenguaje es reemplazada por otra que la supera, el arte contemporáneo, entonces, sucedería al moderno. En este sentido, si se entiende que el estandarte de la modernidad fue la autonomía del lenguaje artístico, es decir, que la obra se sostiene en una lógica interna propia independiente del mundo exterior, la contemporaneidad constituye un nuevo momento en el que “el

mundo real irrumpe en el mundo de la obra" (Giunta, 2014:10). Así, los materiales de la vida (objetos, cuerpos reales, fluidos, basura, sonidos y archivos) ingresan en el formato de la obra y la exceden, se convierten en alegorías y contribuyen a una narración y a los efectos de un discurso. Si bien estas operaciones pueden identificarse en movimientos de principio del siglo XX, su profundización y generalización se produjo con la Segunda Guerra Mundial como bisagra en la que se rompió con las formas de circulación de la cultura y se acentuó la crítica a la modernidad. También podrían pensarse como inicio los periodos de cambio del concepto de *espectador*, en tanto se volvió agente participativo en la concepción de las obras; la década del sesenta en que hubo una creciente radicalización política del arte; o la expansión de las bienales en el campo del arte en la década del noventa. En resumen, todas estas suposiciones sobre el inicio del arte contemporáneo señalan perspectivas desde donde reconocer transformaciones y dan pautas de su modo de ser, tal como la crítica a las instituciones artísticas y consumos culturales, la utilización que el arte de posguerra hace de las vanguardias en tanto repertorio, la revisión de los héroes y los hechos históricos, la tensión entre pasado y presente, las reflexiones en torno a la memoria, la ausencia de un medio específico y multiplicidad de lenguajes, la expansión del arte a la vida social y la globalización del arte. En definitiva, según Giunta, la imposibilidad de definir el arte contemporáneo o sus inicios precisos obligan a identificar, mediante sus datos sintomáticos, problemáticas en relación a sus lenguajes, estrategias de comunicación, materiales, técnicas y temas de interés. Lo evidente de esta condición presenta al arte como una experiencia compleja en permanente transformación que exige un desplazamiento constante de sus límites. Lo contemporáneo, entonces, tiene más que ver con una condición que con una definición.

En una línea similar que demuestra la complejidad del arte contemporáneo como categoría, Hal Foster publicó en el número 130 de la revista *October*, un artículo titulado *Cuestionario sobre "lo contemporáneo"* (2009) en el que analiza lo contemporáneo en relación a su heterogeneidad e indeterminación histórica. Para abordar tal labor, envió a aproximadamente setenta críticos y curadores un

cuestionario que incluía preguntas como ¿está lo contemporáneo realmente flotando libre de determinaciones? o ¿hay algún beneficio en esta aparente ligereza del ser? Con las treinta y siete personas que enviaron sus reflexiones, Foster conformó un documento que expone las diversas aristas de tal objeto de estudio y manifiesta la ausencia de un lugar único desde el cual emanan los discursos. La pluralidad de manifestaciones artísticas en nuestros tiempos requiere la conformación de sistemas de análisis que den cuenta de tal hibridez, heterogeneidad y flexibilidad.

Por su parte, en su libro *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia* (2015), plantea nuevamente esta dificultad de precisar nociones específicas del arte contemporáneo, por lo que resuelve, en cambio, recorrer ciertas estrategias y dilemas que orientaron la práctica artística a partir de la década del noventa⁷ en Europa Occidental y Norteamérica. Así, plantea como ejes de análisis lo *abyecto*, lo *archivista*, lo *mimético*, lo *precario* y lo *poscrítico* como términos que orientan – mas no regulan – las prácticas artísticas. De acuerdo con Foster, estos términos encarnan, paradigmas que han atravesado y vinculado los proyectos artísticos de dicho periodo y revelan un viraje que se aleja de la crítica de la representación que inquietó a una generación previa de artistas y críticos posmodernos.

Desde otra perspectiva, Boris Groys hace foco en el vínculo vertebral que el arte contemporáneo mantiene con el tiempo. En su libro *Arte en Flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (2016) afirma que éste “escapa del presente no resistiéndose a la corriente del tiempo, sino colaborando con ella” (Groys, 2016:12), es decir que, al entrar en el flujo transitorio del presente es consciente de su inminente desaparición. De esta forma, en lugar de producir obras, produce eventos, exhibiciones temporarias, *performances* y gestos artísticos que revelan el carácter volátil del ahora. Groys propone una *reología* (estudio de la plasticidad, la

⁷ Foster establece la caída del Muro de Berlín en 1989 como punto de inicio para su análisis ya que esta época significó, en múltiples aspectos, el predominio del modelo neoliberal y el auge de la posmodernidad, paradigmas que el arte criticó fuertemente. Sin embargo, se opone a considerar al arte contemporáneo como un campo acotado advirtiendo sus manifestaciones desde principios del siglo XX.

elasticidad y el derrame) de un arte que se ha vuelto fluido, para así, pensar sus tendencias como alteraciones de un medio dúctil cuyos movimientos y modificaciones se ven mediados por el factor del tiempo. En su texto *La topología del arte contemporáneo* (2008) apunta al arte de la instalación como la forma predilecta del arte contemporáneo por ser una "presentación del presente" mediante la cual lo contemporáneo puede exponerse a sí mismo. La instalación presenta, en una coyuntura particular, la materialidad de su entorno ya que instala todo lo que circula en la civilización, es decir, que trabaja con el contexto al tomar decisiones sobre incluir, o excluir, imágenes y cosas que transitan en el mundo para recontextualizarlas en un espacio específico que puede ser una institución artística, un establecimiento privado o, incluso, el espacio público. Esto implica que, esencialmente, constituye un espacio de toma de decisión por brindar la posibilidad de utilizar los elementos de la realidad de maneras subjetivas e individuales. Así, la instalación se vuelve política al construir discursos en relación a lo que presenta y a las estrategias que utiliza para ello. Por eso, este espacio puede incorporar infinidad de elementos como pinturas, fotografías, material audiovisual, objetos y - como se verá en el próximo apartado - documentos y archivos.

Nociones De Archivo

Tal como resulta expuesto este trabajo, la utilización de archivos es uno de los rasgos más sobresalientes de la actualidad y, particularmente, del arte contemporáneo. Su relevancia puede observarse en los numerosos análisis realizados sobre él y en el modo en que su campo de aplicación se ha expandido con *furor*⁸. La mayoría de los casos mencionados hasta ahora aluden al rol de la documentación como referencia de acontecimientos artísticos habitualmente irrepetibles, es decir, constituyen registros que remiten a la *praxis* vital y temporal de las obras. Esto

⁸ Se recupera el abordaje de la pensadora Suely Rolnik (2008) quien afirma que el furor de archivar es una compulsión originada con el avance de la globalización, proceso en el cual se registra una reactivación de las culturas hasta ahora oprimidas por la hegemonía, lo que promovió una reelaboración de sus propias experiencias bajo sus propios términos. El archivo, en este contexto, constituye un campo de fuerzas donde se disputan los discursos y narrativas de la historia y la memoria.

sucede, como se ha indicado, en relación a prácticas como *performances*, *happenings* e instalaciones: obras que no pueden ser preservadas para su posterior contemplación, pero si documentadas, narradas y reproducidas. Es así que, como afirma Groys, mientras “el arte tradicional produce objetos de arte; el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte” (2016a:12). En este sentido, la documentación artística actualmente alcanza audiencias mucho más grandes que incluso la obra misma y ocupa espacios privilegiados dentro de los museos al punto que la noción de obra parece ser reemplazada por la del archivo como obra.

Ahora bien, existe otra tendencia respecto al uso del archivo que lo sitúa en un lugar medular y no como un mero registro. Este tipo de obras comparte, no tanto una estética formal identificable, sino procesos similares de producción basados en estrategias de montaje y exhibición de imágenes, información, objetos, fotografías, textos y material audiovisual. Tal recuperación y utilización de archivos que circulan en el mundo responde a su creciente relevancia dada, en parte, por constituir paradigmas en relación a las maneras de reconstruir la historia, las formas de rememorar, recuperar el pasado y transportar el presente hacia el futuro. La expansión de la práctica de archivo se debe al modo en que éste actúa transversalmente en la sociedad registrando, editando y generando las imágenes que constituyen lo que llamamos “pasado” y “actualidad”. El nuevo estatuto privilegiado del archivo se consolida a partir de su reelaboración filosófica y conceptual dada por teóricos⁹ como por ejemplo Michel Foucault quien, en su libro *La arqueología del saber* (1969), desarrolla un complejo abordaje de la noción de archivo al desvincularlo de la idea de documentos apilados, bodegas de registros o actividades reducidas a instancias institucionales. En cambio, lo problematiza al presentarlo como un espacio extendido

⁹ Cabe mencionar los aportes del filósofo Jacques Derrida quien, en su trabajo titulado *Mal de archivo* (1997), afirma que los archivos no encierran dentro de sí eventos u objetos, sino que contienen una especie de impresión, conservan las huellas y marcas de lo sucedido, lo que significa una imposibilidad de volver con certeza al pasado. Así, no es el contenido lo que da forma al archivo, sino que el modo de archivar produce, tanto como registra, el acontecimiento. Estas operaciones condicionan las formas de recuperación del pasado y la relación del presente con el porvenir, por lo tanto, abre lugar a discusiones sobre el tiempo, la memoria, y la validez de los discursos históricos.

en el que se clasifican y distribuyen las marcas registradas sobre la superficie social. Es decir, el archivo puede entenderse, ya no solo como un depósito de objetos y datos, sino como una estructura de ordenamiento de los enunciados que conforman los discursos en un momento dado.

En cierto modo, el archivo brinda al sujeto la ilusión de sobrevivir a su propia contemporaneidad y revelar cierta verdad de su tiempo en el futuro. En palabras del historiador Georges Lefebvre: "No hay relato histórico sin documentos", por consiguiente, "si los hechos históricos no han sido registrados en documentos o grabados o escritos, tales hechos se han perdido" (1971:17), En definitiva, representan un producto de la sociedad que lo ha elaborado en base a las perspectivas determinadas por los sectores dominantes. Son el medio para hacer presente el pasado y, primariamente, vías para trasladar el presente hacia el futuro. Tales características de los archivos posibilitan en el campo artístico que los artistas produzcan no solo dentro del espacio público de su tiempo, sino además en el espacio heterogéneo de los repertorios de la historia. Sumado a esto, las políticas de archivo de las últimas décadas se han basado en la apertura y democratización de sus contenidos por lo que poseerlos, usarlos y citarlos es una puerta de acceso al mundo del arte contemporáneo (Giunta, 2010).

Esta tendencia es definida por Foster (2004, 2016) como un "impulso" o "pulsión" de archivo, un modo de producción de la escena actual en la que el artista deviene *archivista* al intentar materializar en el presente – particularmente en el espacio de la instalación – información histórica habitualmente perdida o desplazada. Tal pulsión se manifiesta en el deseo de reunir *ex profeso* archivos marginales, encontrados y contruidos, públicos y privados, reales y ficticios, para crear con ellos una estructura deliberada de información, un tipo de lógica o matriz conceptual basada en citas y yuxtaposiciones. El eje de estas obras, tanto de su producción como de su consumo, son la discursividad y la sociabilidad con la intención de convertirse en plataformas detonantes de diálogo y creadoras de comunidades.

Si bien se manifiesta con fuerza en las últimas décadas, este impulso no es nuevo ni reciente. La historiadora de arte Anna María Guasch desarrolla, en su libro *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. (2011), una cronología de los modos de archivo artístico a lo largo del siglo XX hasta la actualidad. En él indaga en una supuesta génesis del archivo artístico ubicada entre los paradigmas vanguardistas de la ruptura formal de las obras y el desborde de los soportes de los espacios tradicionales del arte. Es allí, donde considera posible identificar diversas formas de experimentación ligadas a los *modus operandi* del archivo. Estos modos de ser y estrategias de producción del archivo no se basan en un orden temático o semántico (como por ejemplo el de una biblioteca), sino que deben estar dispuestos conforme al orden en el que fueron acumulados en su origen. En este sentido, al privilegiar la procedencia, el archivo se define como un lugar de almacenamiento que posibilita a los usuarios retornar a sus condiciones de creación, medios de producción, contextos y escenarios particulares. Esta cristalización de tiempos singulares diferencia al archivo de la *colección* (entendida como un depósito de elementos en un lugar determinado), ya que es únicamente a través de su lectura, clasificación y consignación que los historiadores – y artistas – pueden intentar reconstruir el pasado. Constituye una práctica que se afirma en la intención de coordinar un *corpus* dentro de un sistema de elementos en el que todos se articulan y conectan en una unidad de configuración predeterminada.

En consecuencia, teniendo en cuenta que los orígenes y procedencias no pueden ser absolutamente neutrales, podría pensarse al archivo como un dispositivo capaz de desocultar los discursos ligados al poder y allí, según lo que propone Suely Rolnik (2008) radica su potencia revolucionaria. En relación a esto, podemos reparar en la cualidad narrativa de los archivos ya que constituyen repositorios desde los cuales escribir otra historia, es decir, al adoptar diversas perspectivas para la lectura de su material, es posible problematizar las historiografías tradicionales y proponer relatos alternativos contra-hegemónicos. A partir de un montaje, consciente o inconsciente, estos dispositivos representan la historia, época y sociedad que lo ha

producido (Le Goff, 1991). Sin embargo, nada es intrínsecamente archivo, sino que se vuelve uno a través de procesos de selección y codificación, de recorte y sistematización en los que se enlazan registros y sentidos con las preguntas e intenciones del artista o investigador. Los archivos que se vuelven poéticos trabajan de manera sensible con conjuntos de datos, documentos o información sobre algún tema o temas e implica investigación, acumulación, sedimentación y sistematización de los mismos. Un archivo ya constituido se puede revisar, cuestionar, analizar, reacomodar e interpretar. Esta práctica implica, no solo elección, exclusión y yuxtaposición del material, sino también, modos de entender, narrar y comunicar la realidad. La utilización de archivos en el arte pretende subvertir lo institucionalizado, revelarse contra verdades fosilizadas porque se los entiende desde su posibilidad de reversibilidad. El poder de consignación de estos instrumentos es dado por el artista – que en muchos casos opera como un curador o un editor – quien, como indica Rolnik (2008), establece estrategias o poéticas para activar un pasado en el presente con perspectivas críticas desde donde mirarlo. Es decir, el archivo funciona como insumo, como recurso estético, la información procesada se expone en inventarios, instalaciones, como material de películas y videos y, en la mayoría de los casos, es acompañada por soportes discursivos, es decir, textos que complementan y/o completan la obra con la función de insertar narrativas particulares o indicar modos de vincularse con ella. Las estrategias de producción y manipulación de este material – y la construcción de un relato a partir de éste – son las que convierten al archivo en poético. La voluntad de conectar, revisar y explorar un pasado desatendido al recopilar y resignificar sus diferentes rastros mediante “reembalajes estilísticos” (Foster, 2016:118) es lo que le da estatus de obra. Los ejercicios de reconfiguración y resignificación de archivos implican su destrucción como mecanismo de administración de la memoria, cronologías y estructuras sociales, e incitan cierta reflexión crítica en los espectadores. Son las puestas en relación, montajes, ensamblajes, entrecruzamientos, intersticios y choques los que dan nuevos sentidos a la información y acentúan la naturaleza mutable, activa y abierta del archivo y demuestran su

capacidad de ser, como señala Foster, un “no-lugar de posibilidades utópicas” (Foster, 2004:30). Conforme a esto, veremos en los próximos apartados, algunos modos de ser del archivo en relación a ciertas obras particulares que, de acuerdo con el enfoque aquí presentado, permiten indagar en sus contenidos, estrategias de producción y cualidades poéticas.

El Archivo Como Herramienta Crítica

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro.

WALTER BENJAMIN

En la actualidad, las obras de arte contemporáneo circulan constantemente entre diversos espacios de exhibición, es por ello que el modo en que éstas se presentan requiere establecer estrategias que permitan al espectador acceder a sus condiciones de creación. Recuperar tales contextos específicos resulta fundamental para la comprensión de la propuesta artística al punto de que, en muchos casos, la completa y le da sentido. El archivo utilizado en el marco de las prácticas artísticas contemporáneas, gracias a su condición testimonial, se convierte en una especie de máquina del tiempo que otorga tanto imágenes sobre el pasado como diversas nociones mediante las cuales se lo concebía. Este atributo, es decir, su capacidad para contener modos de concebir la realidad, se pone en tensión en el espacio de exhibición contemporáneo que propone, a su vez, su propio presente desde donde mirar dicho pasado. Esto se da en relación a que tal espacio, tradicionalmente comprendido como anónimo, público y neutral, se corrompe con estos proyectos curatoriales que instrumentalizan y fijan todo lo que pasa por él.

La instalación, expresión artística contemporánea por excelencia, actúa, en palabras de Groys, como “un modo de privatización simbólica del espacio público de una exhibición” (Groys, 2016b:54), es decir, transforma el espacio cambiando radicalmente su rol y función de modo que lo exhibido sirva a un propósito común

determinado por el artista/curador. Esta expresión artística, como se mencionó anteriormente, puede incluir todo tipo de objetos y – tanto los elementos como el espacio en sí mismo, su sonido, iluminación e incluso los espectadores – pierden de cierto modo su autonomía para volverse parte de una totalidad. A diferencia de los medios artísticos tradicionales que se definen por sus soportes, materiales específicos (mármol, película, pintura, etc.), la instalación artística se caracteriza por transformar en arte todo lo que se encuentre en ella por el simple hecho de formar parte de tal espacio. Éste, tiene la capacidad de producir cierto sentido a partir de la disposición de sus elementos, es decir que permite a los artistas utilizar estrategias poéticas y/o retóricas en el diseño del espacio de la instalación para cumplir determinados propósitos comunicativos. En este sentido, el espacio es legislado y controlado de manera casi autoritaria por los artistas y los visitantes que ingresan a este territorio extranjero y soberano deben entregarse a las leyes sancionadas por ellos. Por lo tanto, estas producciones le otorgan a los productores artísticos la posibilidad de asumir cierta responsabilidad pública y hacer eco de problemáticas y aspectos de la sociedad muchas veces desatendidos. Así, el arte contemporáneo, se ve inmerso en una corriente ciertamente centrada en cuestiones activistas y posicionamientos políticos lo que demuestra la facultad del arte para operar como medio de crítica y, en algunos casos, de cambio social.

Si se piensa al arte como un lenguaje comunicativo, es decir como producción de sentido mediante intercambios simbólicos, sus significados surgen a partir de actos de interpretación. De esta manera, como sugiere Groys (2016a), las obras pueden entenderse como ficciones puesto que, tradicionalmente, el espacio de exhibición supone en los espectadores un estado de olvido de sí y abandono de la realidad para sumergirse en un estado contemplativo planteado por el artista. Así es que las obras, por ejemplo, no pueden ser evidencia legítima en juicios ya que no es posible garantizar que éstas representen la verdad. Sin embargo, el arte contemporáneo que utiliza archivos de manera poética, adquiere una especie de anclaje a la realidad dado por la condición testimonial y de registro de tales elementos. Analicemos

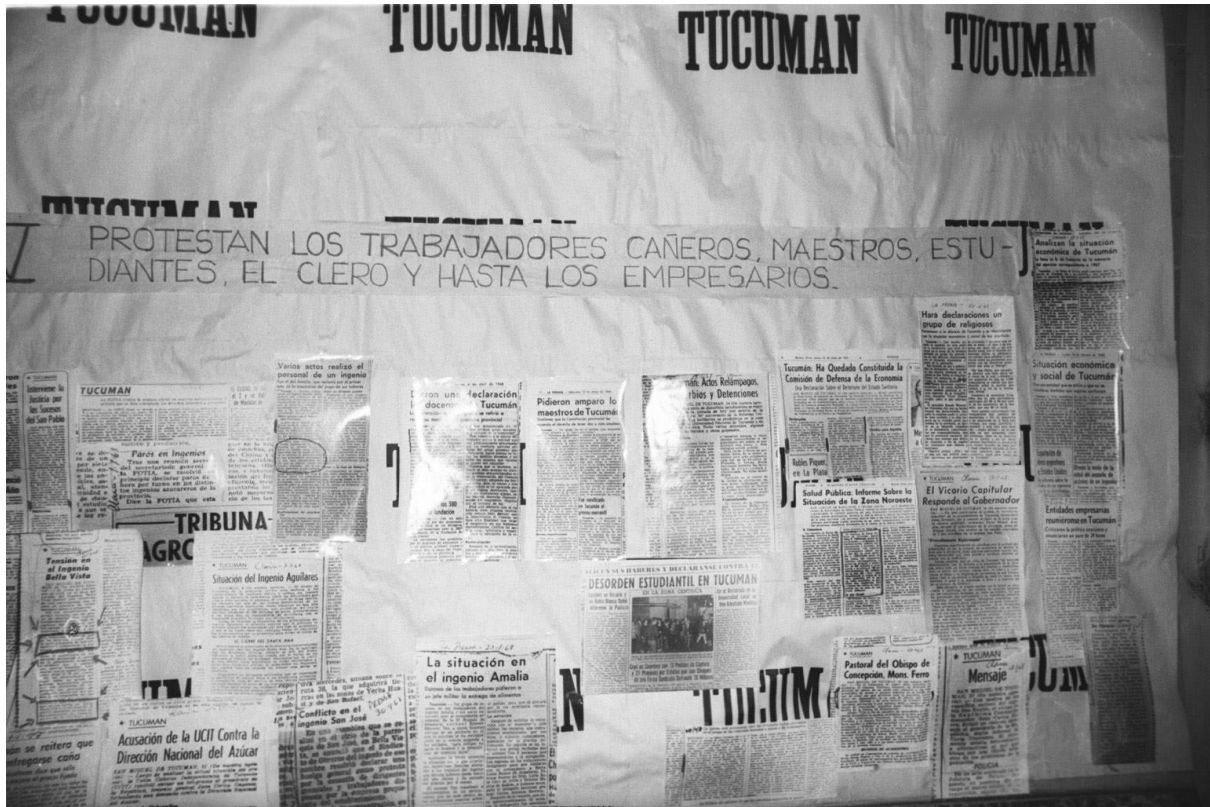
brevemente uno de ellos, el dispositivo documental por excelencia: la fotografía. En teoría, su potencia documental radica en el mecanismo de funcionamiento de la cámara que produce de manera automática una grabación química – o una señal eléctrica en la fotografía digital – de un momento determinado, una huella lumínica de un instante particular. Tal condición mimética, genera un efecto de realidad, se entiende que una fotografía no se distingue de su referente y, por lo tanto, es una imagen detenida del mundo (Dubois, 2000). No obstante, existen diversas críticas a este mito moderno y positivista de la fotografía como reproducción mimética de la realidad. El fotógrafo y pensador Allan Sekula en su texto *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental* (1978) cuestiona las formas de lo documental por su carácter incompleto, es decir, repara en evidenciar los modos en los que los reconocidos valores de transparencia y universalidad adjudicados a la fotografía naturalizan la realidad y la presentan como algo dado e inamovible. Esto produce una especie de cortina de humo que simplifica las imágenes que tenemos del mundo y minimiza la complejidad de la realidad y de sus problemáticas. Para Sekula, la única “verdad” objetiva que ofrece la fotografía es el testimonio de que alguien o algo sacó una foto, el significado, en cambio, es relativamente indeterminado. El proceso de fotografiar involucra, indefectiblemente, encuadres y recortes, de manera que únicamente presenta un fragmento de la realidad y, por tal motivo, el mensaje que expresa la imagen puede cambiar según las circunstancias de presentación. Es así que, al igual que la fotografía, los archivos documentales situados dentro de una configuración narrativa más amplia se vinculan entre ellos y con los demás recursos comunicativos de modo que su mensaje se puede reforzar, cuestionar, complementar, ampliar o contradecir. En este sentido, entendiendo que las formas documentales son construcciones culturales, y por lo tanto ideológicas, advierte la necesidad de contextualizarlas críticamente para evitar así que se desvirtúe o simplifique su finalidad comunicativa. En resumen, el archivo como recurso artístico agrieta el carácter ficcional del espacio de exhibición permitiendo que ingresen fragmentos de realidad y, mediante su vinculación con los demás

elementos, propone modos de encuentro críticos tanto con el pasado como con el presente.

Los archivos habitualmente son concebidos como instrumentos imparciales de la memoria. Sin embargo, como ya se ha mencionado, constituyen constructos sociales ligados íntimamente con las estructuras del poder. Tal como señala Giunta en su libro *Objetos mutantes* (2010), es difícil sostener la ilusión de que los archivos son máquinas neutrales y los archivistas "objetivos" ya que, por el contrario, reflejan y reproducen los marcos socio-intelectuales que configuran las estructuras de las sociedades. Son elementos críticos que tienen el poder de configurar y transformar las maneras en que comprendemos la realidad afectando directamente en cómo pensamos sobre cuestiones tales como historia, política, educación, identidad, modos de consumo y mandatos socioculturales. La práctica de archivo – al igual que la fotografía – está atravesada sustancialmente por diversos procedimientos de recopilación, selección, exclusión, apropiación y, quien la realiza, lo hace desde una mirada particular. Así, estos archivos conservan, más allá del contenido de lo que resguardan, los nodos de poder y tejidos culturales de una época determinada.

Estos dispositivos, por lo tanto, operan como repositorios de relatos cristalizados en el tiempo y, al volverse material artístico, tales narrativas pueden ser desmanteladas. Es decir, las obras adquieren un carácter de contradiscurso al proponer, mediante la reorganización y manipulación de sus elementos, modos alternativos de reflexionar sobre el mundo. Según el pensamiento positivista que impera sobre la cultura occidental, el archivo funciona como un instrumento capaz de segmentar y ordenar la realidad y, por ello, es considerado como un fragmento literal de la historia. Por eso, las estrategias de tratamiento y exhibición de su material pueden problematizar su contenido, poner en duda las historias oficialistas, manifestar sus contradicciones, descartes y olvidos, exponer los modos en que reproducen dinámicas de poder, evidenciar lo silenciado y poner a disposición espacios de discusión pública, de *reelaboración* del pasado y del presente.

Una obra paradigmática en este sentido es el mayor proyecto colectivo de la vanguardia argentina de la década del sesenta: *Tucumán Arde* (1968) [Figuras 11 y 12]. La intención del significativo y heterogéneo grupo de artistas de Buenos Aires y Rosario, entre los que se puede mencionar nombres como el de Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby o Juan Pablo Renzi, era denunciar y visibilizar la gravedad de la crisis que arrasaba a gran parte de la sociedad de Tucumán. Ana Longoni y Mariano Mestman en su libro *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (2010), advierten que ésta es una obra que no puede reducirse a la descripción de la muestra artística en un sentido tradicional ya que la exhibición es tan solo un momento dentro de una serie de etapas. La primera de ellas fue de investigación en la que colaboraron con periodistas, sociólogos, economistas y dirigentes sindicales para conformar un panorama sobre la realidad de la provincia. El objetivo era recabar material documental (encuestas, reportajes, fotografías y filmaciones) sobre el clima socio-cultural tucumano para confrontarlo con la información que brindaban los medios de comunicación y la propaganda oficial de la dictadura de Onganía. La segunda etapa consistió en la realización de una campaña masiva de promoción en la que, para generar intriga y expectativa, empapelaron la ciudad de Rosario con afiches que contenían únicamente la palabra "Tucumán" y *graffitis* que expresaban "Tucumán Arde". Mientras tanto, como fachada de protección debido al clima de represión de la época, realizaron una primera conferencia de prensa sobre el arte de vanguardia, mientras que en una segunda evidenciaron el verdadero propósito de la obra para conseguir cierto impacto promocional. La tercera etapa consistió en la presentación del material en una especie de muestra-denuncia en la sede de la CGT de Rosario (en Buenos Aires la muestra fue interrumpida abruptamente y las de Santa Fe y Córdoba debieron ser suspendidas) en las que exhibieron, en diversos montajes audiovisuales, todo el material documental recolectado. La cuarta y última etapa, que no logró concretarse, consistía en una publicación cuyo objetivo era producir "información de tercer grado", y reuniría los análisis, resultados y



Figuras 11 y 12:
Grupo de Artistas de Vanguardia, Tucumán Arde (1968)
© Archivo Graciela Carnevale - Fotografía de Carlos Militello

descripciones del evento artístico para, así, expandir el alcance de la experiencia más allá de la coyuntura espacial y temporal.

Tucumán Arde es evocado habitualmente como el hito que dio inicio al “conceptualismo ideológico” latinoamericano, sin embargo, formó parte de un contexto de experimentación, de discusión sobre las funciones del arte y los artistas, junto con una incipiente radicalización política con resultados violentos. En los últimos años de la década del sesenta, el arte pasó a considerarse un detonante, una fuerza activadora capaz de contribuir con cambios sociales y ya no solo como un reflejo o comentario de la realidad. Fue una época en la que los artistas se separaron de forma tajante de las instituciones artísticas (especialmente del Instituto Di Tella¹⁰) proponiendo una “nueva estética” que postulaba una disolución de los límites entre acción artística y acción política de manera que la violencia se vuelve material artístico, tanto como evocación y metáfora, como mediante la apropiación de recursos y modalidades propias del campo de la política radicalizada. Longoni (2014) llama a este proceso el *itinerario del '68*, cuyos gestos vanguardistas como el volanteo, el *graffiti*, el acto-relámpago, secuestros, acciones clandestinas, etc. eran reivindicadas como obras por los mismos artistas. En tal contexto es que se proyecta *Tucuman Arde* como un contradiscurso ante la operación de silencio coordinada por las instituciones de gobierno. No es casual, por lo tanto, que el sitio elegido para la muestra haya sido la CGT – central sindical histórica de Argentina – y que la idea fuera “ocupar” todo el edificio. La toma del espacio sirvió por un lado para poner en juego los modos en que el arte podía salir de las instituciones tradicionalmente artísticas y vincularse con el espacio público y, por el otro, para explorar cómo tal espacio se vuelve simbólico al ponerse en relación con diversas expresiones artísticas. Es así, que las muestras fueron pensadas como ambientaciones, como marcos de referencia a los que el público ingresa, se sitúa y mueve dentro de ellas. Allí,

¹⁰ A fines de la década del sesenta, el Instituto Di Tella, que en los últimos años había sido un foco para el arte de vanguardia, comenzó a ser criticado por algunos artistas por considerar que formaba parte de una trama elitista y extranjerizante. (Longoni, 2014).

quien asistía al evento se encontraba con elementos de diferentes orígenes y materialidades como bolsas desbordadas de azúcar que obstaculizaban el ingreso, o el piso del pasillo cubierto con carteles con los nombres de los dueños de los ingenios y grandes propiedades de Tucumán. Ferrari se encargó de empapelar las paredes de los pasillos con abundantes recortes periodísticos que evidenciaban el tratamiento que los medios realizaban sobre la crisis. Esta información se complementaba con una obra aparentemente perdida que el artista describe como un collage de frases agresivas de los discursos oficiales que conformaban una "catarata de agresiones". El montaje, es decir, la fragmentación y rearmado del archivo, revela el sentido oculto de los mensajes brindados por los medios al resaltar y dilatar los discursos de odio que se consumían diariamente. En el hall central colgaban enormes carteles con eslóganes pintados a mano junto con grandes ampliaciones de las fotografías que tomaron los artistas (personas en la miseria, protestas, ollas populares y enfrentamientos con las fuerzas de la represión), mientras se reproducían por altoparlantes testimonios de dirigentes gremiales, trabajadores y ciudadanos que narraban las dificultades que su comunidad estaba transitando. Asimismo, podían leerse afiches con estadísticas sobre el desempleo, desnutrición, analfabetismo, mortalidad infantil, al igual que la concentración de riqueza y relaciones de poder en la provincia. A todo este bombardeo de información se sumaba un corte de luz cada cierta cantidad de minutos representando la cantidad de niños que morían por día en Tucumán y se ofrecía café amargo aludiendo a la escasez de azúcar por el acaparamiento patronal. De esta manera, se puede observar que los elementos del archivo se utilizaron, no solo de forma literal como parte constitutiva de la instalación, sino también como recurso simbólico, como material conceptual para proponer un discurso crítico sobre la problemática que querían visibilizar. El carácter transparente y referencial del registro documental favoreció la transmisión clara de un mensaje, los artistas debieron abandonar ambigüedades sintácticas para priorizar la eficacia de la comunicabilidad a través de connotaciones directas. Esta obra, que rozó el acto

político, se propuso entregar al público información concreta que no pudiera ignorar y, así, invitarlo a formar parte de los procesos de transformación de la sociedad.¹¹

Tucumán Arde compuso una suerte de contradiscurso para oponer, de manera crítica, registros de la realidad con la información oficial que brindaban los medios de comunicación. Pero, ¿qué sucede cuando se quiere problematizar archivos del pasado?, ¿es posible, en la distancia histórica, identificar las huellas ideológicas de un archivo, revisarlo críticamente y establecer nuevas formas de mirarlo? La desclasificación de archivos, especialmente de las dictaduras latinoamericanas, ha sido el tema principal en la producción de la artista chilena Voluspa Jarpa. A partir de documentos desclasificados de la CIA y otros organismos de inteligencia en los años 1999 y 2000, Jarpa realizó una serie de muestras-instalaciones como *Minimal Secret* (Madrid, 2012), y *Biblioteca de la No-Historia* (Santiago de Chile, 2012) [Figura 13], en las que configuró espacios que superponían texto e imágenes aludiendo a las relaciones que hay entre memoria e historia y explorando los modos de acceder al pasado. En este sentido, la artista hizo uso de la dificultad de lectura de estos archivos que, en su proceso de desclasificación, fueron tachados y censurados. Es decir, lo cifrado, lo suprimido, y lo negado se volvió parte del discurso, encarnando la representación del trauma de una época. En la muestra realizada en el MALBA titulada *En nuestra pequeña región de por acá* (2016) [Figura 14], que expuso documentos desclasificados de la CIA respecto a catorce países latinoamericanos entre 1948 y 1994, la artista conformó una especie de retrato de un pasado que niega el acceso a la información. Las palabras visibles y ocultas ocuparon el espacio, el archivo se volvió transitable y, por su contenido velado, exigió la construcción por parte del espectador de una historia que se encontraba negada por el archivo en sí mismo. Los procesos de desclasificación de archivos represivos suponen una apertura hacia el

¹¹ A través de los años se ha discutido mucho sobre el verdadero efecto de esta experiencia. Longoni en su escrito *El mito de Tucumán Arde* (2014) analiza el proceso de mitificación de esta producción artística mediante la fetichización y los recortes unidimensionales de su sentido. La obra se volvió una especie de mercancía, y su imagen superficial se volvió reproducible e intercambiable a otros relatos, es decir, su canonización provocó una "despolitización" que corrió el foco de la causa que buscaron visibilizar.



Arriba - Figura 13:
Voluspa Jarpa
Biblioteca de la No-Historia
(2019)
MAC

Abajo - Figura 14:
Voluspa Jarpa
*En nuestra pequeña región
de por acá* (2016)
Malba



interior de una máquina de exterminio, especialmente en nuestra región en la que los regímenes autoritarios actuaron de manera clandestina e ilegal, configurando un proceso del horror que aún se intenta reconstruir. La desclasificación se vincula a la liberación de un secreto, a identificar responsables y entender nuestro pasado reciente, que tal información sea concedida a medias mantiene inconcluso el relato y obliga al espectador a completarlo mediante las conexiones que hay entre lo visible y su propia comprensión de los acontecimientos. Jarpa problematiza el archivo justamente en esos intersticios, el montaje demuestra la imposibilidad de exponer un *corpus* definido y claro que manifieste la “verdad” sobre tal período traumático de nuestra historia, exhibe las estructuras de un discurso que obstaculiza el acceso a la información y refuerza la idea de que el pasado – al igual que los archivos – es un espacio abierto en constante transformación que exige un ejercicio para poder darle sentido.

Siguiendo esta tendencia de apertura de archivos institucionales vinculados con pasados dolorosos, el artista afroamericano Fred Wilson propuso una instalación llamada *Mining the Museum* (“Minando el Museo”, 1992) en el Museo de la Sociedad Histórica de Maryland en el marco de los 500 años del “descubrimiento” de América. Financiado por el Museo de Arte Contemporáneo de Baltimore, Wilson trabajó a partir de la reconfiguración, en cierto modo satírica, de los elementos del museo como si fuera un arqueólogo que intenta reconstruir una historia, particularmente la afroamericana. Para ello, utilizó objetos de la colección permanente – la historia legitimada – y los mezcló con otros que encontró en los depósitos – lo oculto, lo desplazado –. Así, por ejemplo, en el sector de obras de metal dispuso un juego de platería de la alta sociedad americana del siglo XIX junto a un juego de esposas para esclavos del mismo período [Figura 15]; suntuosos sillones se ubicaron mirando a un palote que servía de lugar de azote como si fuera una suerte de espectáculo [Figura 16]; o un elegante cochecito de bebe en cuyo interior podía verse una capucha perteneciente al Ku Klux Klan. Estos reordenamientos con intenciones claramente simbólicas, como establece Foster (2001), desenmascaran y rearticulan las

codificaciones institucionales del arte y de la historia en general. El artista intenta problematizar el discurso del museo histórico, considerado uno de los depósitos del pasado por excelencia, al evidenciar su forma de concebir la historia haciendo foco en lo desplazado. Habitualmente, estas instituciones presentan por separado los objetos vinculados con la tortura o con eventos traumáticos, por ello, el ejercicio de exhibirlos juntos genera un vínculo entre los imaginarios del progreso y la opulencia con los del horror, a la vez que denuncia el rol de las instituciones que perpetúan un solo modo de entender el pasado. Es decir, Wilson detona el carácter neutral y portador de verdad del museo sacando a la luz aquellos elementos que la sociedad estadounidense mantuvo durante mucho tiempo debajo de la alfombra. Como afirmó Walter Benjamin (1972), no existe ningún documento cultural que no sea al mismo tiempo un documento de la barbarie, el archivo acarrea inevitablemente un modo de concebir la realidad y algo tan simple como el reordenamiento de sus elementos puede resignificarlo y convertirlo en un dispositivo crítico del mundo en el que vivimos.

Los modos de documentar y registrar implican posicionamientos que permiten dirigir y manipular la perspectiva de quien mira. Los artistas contemporáneos, en especial los que producen acontecimientos artísticos irrepetibles, han aprovechado esa capacidad del archivo de manera que, como se analizará en el próximo apartado, más que un recurso, se volvió un *modus operandi* para expandir los alcances de las obras y potenciar su sentido.



Figuras 15 y 16:
Fred Wilson
Minando el museo (1992)
Maryland Historical Society



El Archivo A Merced De Lo Irrepetible

Tal como fuera desarrollado en el primer capítulo de este trabajo, el surgimiento de prácticas artísticas irrepetibles como *performances*, *happenings* e instalaciones efímeras, motivaron diversos ejercicios de registro con el fin de ampliar los alcances de estas obras. En consecuencia, la documentación sobre acontecimientos artísticos comenzó a insertarse en los circuitos del arte en reemplazo de la obra que físicamente dejó de existir. Algunos artistas contemporáneos, aprovechando este estatus artístico de los registros, comenzaron a explotar su capacidad para almacenar experiencias y, en lugar de utilizarlos como una mera herramienta de archivo, los concibieron como un modo de producción. Es decir, el producto final, la "obra", es el archivo en sí mismo. La producción es pensada para ser vista mediante su documentación, el registro ya no constituye una prolongación de la propuesta original o una recopilación de la experiencia, sino que la idea se diseña en función del modo de exhibición. La cualidad simbólica del archivo lo volvió *poético*, lo transformó en un lenguaje para las producciones artísticas contemporáneas que utilizan su carácter testimonial y discursivo como recurso conceptual.

Rosalind Krauss (1990) analiza cómo desde la década del setenta las prácticas artísticas configuran sus significados a partir de *relaciones físicas* con sus referentes que resultan ser objetos ordinarios del mundo. En este sentido, identifica las propuestas contemporáneas bajo la noción signica de *índice*¹², es decir que las obras actúan como huellas del objeto al cual se refieren. Tal concepción está fuertemente vinculada con los procesos de la fotografía que, como vimos, es por definición la traza lumínica de un instante y representa uno de los métodos de registro por excelencia. Lo fotográfico, entiende la autora, es una categoría en sí misma, una manera de interpretar el mundo mediante una relación particular con el

¹² Krauss (1990) recupera ciertas nociones relacionadas con las categorías de los signos del filósofo Charles S. Peirce quien determinó que el índice (*index*) mantiene o mantuvo en un momento determinado del tiempo, una relación de conexión real, de contigüidad física con el objeto al que se refiere. Dentro de esta clase de signos se encuentran por ejemplo huellas que indican pisadas o el humo como indicio de fuego.

tiempo y el espacio. Su naturaleza indicial depende de lo "real" pero no solo bajo una relación mimética¹³, sino como un sustituto y garante de la verdad. Por ello, existe una suerte de consenso que entiende que la fotografía, así como diversos tipos de registros, prueban la existencia de la realidad y ofrecen una imagen fiel y objetiva del mundo. La credibilidad de algunas situaciones y acontecimientos se garantiza y afianza mediante la incidencia de imágenes que la respaldan. Sin ir muy lejos, en el año 2020, las imágenes mediatizadas del asesinato de George Floyd en Estados Unidos generaron una enorme respuesta social en contra del racismo y la brutalidad policial. Si bien este tipo de situaciones son habituales en la actualidad, la existencia de un registro representa un testimonio, una prueba que avala la indignación y genera una reacción masiva. Las imágenes, en este sentido, son capaces de condensar momentos irrepetibles y determinantes, situaciones y problemáticas complejas e influir en la creación de opiniones y formas de ver el mundo.

La artista Ana Mendieta trabajó con la posibilidad de alteración de la realidad mediante el registro a través de la manipulación del tiempo. Su producción se basó en la documentación de sus *performances* cuyo eje central fue el vínculo entre el cuerpo, la coyuntura sociocultural y la naturaleza. Particularmente, para la serie *Siluetas* (1973-1978)¹⁴ [Figuras 17] produjo fotografías y videos en los que se observa la silueta de su cuerpo marcado en el suelo mediante la acción de elementos naturales como fuego, plumas, plantas, sangre, agua y tierra. El espectador accede a la obra a través del registro, no de la elaboración de estas figuras efímeras, sino del desarrollo de lo que parece ser un ritual, un acto en proceso con vida autónoma. La artista no se ve en las imágenes pero el testimonio de su presencia se revela en las marcas sobre el paisaje, en el fuego recién prendido o en el movimiento de un pigmento

¹³ Es necesario mencionar que existen numerosas discusiones y relativizaciones sobre la cualidad mimética de la fotografía. Si bien reconocemos las diversas posiciones epistemológicas sobre la cuestión del *realismo* de estas imágenes, en este trabajo se hace referencia al *principio de realidad* del que habla Philippe Dubois (1990) que establece que el efecto de credibilidad recae en la conciencia que se tiene del proceso mecánico de producción de la fotografía, lo que se conoce como *automatismo de su génesis técnica*.

¹⁴ Durante la década del setenta la artista realizó más de doscientas siluetas para esta serie.



Figura 17:
Ana Mendieta
*Alma. Silueta
en fuego.*
(1975)
© The Estate of Ana
Mendieta
Collection,
L.L.C. Imagen

recién desparramado. Es una especie de metalenguaje que transforma el cuerpo en un signo, en una huella mutable y que a su vez solo puede ser vista a través de su propia huella lumínica. Estos acontecimientos irrepetibles trascienden lo cronológico, perduran – paradójicamente – en sus soportes audiovisuales, en el archivo. El efecto que Mendieta pretendió generar con recursos como el punto de vista, el encuadre y el tiempo narrativo dentro de la obra, era el de ubicar al espectador como si estuviera parado mirando directamente al suelo, a la silueta (Marter y Mendieta, 2013). Así, las imágenes constituyen un registro activo, plantean relaciones únicas con cada espacio de exhibición en que el observador es un participante dinámico de un acontecimiento donde el pasado se manifiesta en el presente y el ritual parece perdurar por toda la eternidad en un tiempo expandido.

Podríamos decir, entonces, que uno de los *síntomas* del arte contemporáneo – retomando la concepción de Giunta – en relación a los archivos, es la exploración de la temporalidad y de los alcances indiciales de las imágenes. El filósofo George Didi-Huberman (2011a), a partir de los postulados de Benjamin, habla de *colisión de temporalidades heterogéneas* en las imágenes y establece que éstas pueden ser pensadas como un presente que evidencia pasados latentes. Son portadoras de memorias que admiten montajes de tiempos diversos y discontinuos que se conectan e interpelan, ésto involucra tanto el pasado y presente de la obra, como el presente de su exhibición. Es así, que la imagen no representa siempre lo mismo, sino que hace chocar lo que permanece con un constante devenir. El autor afirma que “la imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (166), es decir, en la *colisión* y en las *ruinas* se evidencia la encarnación del tiempo, los resultados de la existencia.

Los archivos, como sabemos, comparten este carácter portador de tiempos y sentidos y, por ello, los artistas contemporáneos los utilizan de manera poética para trabajar aspectos complejos de la realidad. El artista Ai Weiwei suele trabajar con las ruinas de nuestros tiempos, su obra está repleta de material de archivo con el

que aborda críticamente problemáticas actuales. Algunos de los ejes de su producción involucran la denuncia social de los sistemas opresores, tanto del régimen chino como del capitalismo y colonialismo occidental, las crisis humanitarias como consecuencia de los conflictos migratorios y la libertad de expresión. Sus producciones reflejan la urgencia de los temas que representa, siempre atravesados por la coyuntura y la intención de generar un impacto en el espectador. Así, por ejemplo, reunió 14.000 chalecos salvavidas encontrados en las costas del mar Mediterráneo, abandonados por quienes intentan cruzar de manera extremadamente peligrosa a Europa escapando de la guerra, y los instaló en los pilares del *Konzerthaus* de Berlín (2016) [Figura 18]. O para su obra *Laundromat* (2016) [Figura 19], instaló en la galería Jeffrey Deitch de Nueva York miles de prendas de vestir, zapatos y accesorios que dejaron los refugiados del campamento de Idomeno cuando fue cerrado forzosamente. El equipo del artista recogió, lavó y organizó los ítems con los que luego armó la instalación en la galería empapelada con fotografías de los campos de refugiados que visitó, junto con noticias y tweets sobre inmigrantes, protestas y manifestaciones. Los archivos en estos casos, compuestos por objetos, registros e información, son recontextualizados en escenarios de alta circulación para resaltarlos, para evidenciar lo silenciado, lo negado de nuestra actualidad. Ai Weiwei reconoce en los elementos las marcas del tiempo, considera que contienen los valores de cada época y, por ello, los utiliza como recurso simbólico.

Si por un lado manipula y exhibe con cuidado las prendas abandonadas por refugiados en un intento de ofrecerle a la causa la atención negada por el mundo, en *Dejando caer una urna de la Dinastía Han* (1995) [Figura 20] buscó provocar indignación destrozando un símbolo de la grandeza de China. La obra se compone por una secuencia de tres fotografías que registran una *performance* realizada por Ai Weiwei en la que – como lo explica su título – deja caer una urna ceremonial de cerámica de dos mil años de antigüedad perteneciente a una de las dinastías más importantes



Arriba - Figura 18:
Ai Weiwei, *Konzerthaus* (2016)
© Ai Weiwei / Fotografía: © oliver lang

Abajo - Figura 19:
Ai Weiwei, *Lavanderia* (2016)
© Ai Weiwei / Jeffrey Deitch Inc.
Fotografía: Genevieve Hanson.



de la historia china. Con esta acción presenta una crítica a los métodos de la Revolución Cultural (1966-76)¹⁵, el artista en varias ocasiones ha declarado que Mao decía que para construir una nueva civilización había que destruir la vieja. En este acto, no solo está destruyendo un objeto histórico de enorme valor económico, sino también un símbolo de identidad y tradición. La captura y registro de tal acción irrespetuosa condensa en un instante expandido años de destrucción cultural que ha sometido a China durante mucho tiempo, utilizando la fragilidad de la cerámica como metáfora de la memoria y la ruptura del autor con su propia genealogía artística.



Figura 20:
Ai Weiwei, *Dejando caer una urna de la Dinastía Han*
(1995) © Ai Weiwei

¹⁵ La Revolución Cultural fue una campaña socio-política lanzada en 1966 por Mao Zedong en la que, con el fin de crear una nueva sociedad, llamó a la destrucción de los "Cuatro Viejos": pensamiento, cultura, costumbres y tradiciones.

No resulta sorprendente que la postura crítica de Ai Weiwei haya sido fuertemente reprendida por el gobierno chino. Después de que en 2010 las autoridades destruyeran su estudio de Shanghái, fue arrestado con un cargo por evasión de impuestos como excusa y llevado a un lugar secreto con los ojos tapados en donde estuvo 81 días encerrado. Si bien fue liberado bajo libertad condicional, el gobierno retuvo su pasaporte y en los años que siguieron, la policía rastreó todos sus movimientos mediante un circuito de video instalado en los alrededores de su estudio en Pekín. Por esto, todas las mañanas – y durante 600 días hasta que le permitieron volver a salir del país – el artista colocó en forma de protesta un ramo de flores frescas en la canasta de una bicicleta situada frente a su estudio. La obra *With flowers* (2011-2013) es un collage realizado con las imágenes que tomó de cada ramo todos los días. Estas fotografías son montadas en las paredes de los espacios de exposición por los que circula y hacen referencia, mediante una dimensión cuantitativa, al tiempo que estuvo privado de su libertad. La presentación de estas imágenes, en una especie de mosaico que colma el espacio, configura una medida del paso del tiempo. Las flores, como símbolo de vida y libertad¹⁶, no se repiten, cada una de ellas encarna un día de persecución y avasallamiento y, a su vez, todas juntas desbordan el espacio, representan un periodo de tiempo que resulta incomprensible. Ai Weiwei juega con la *colisión de tiempos heterogéneos*, su trabajo con archivos configura la magnitud de un instante o de la eternidad. En esta obra, el archivo es una compilación de un registro ininterrumpido, un ensamblaje de días para acentuar la inmensidad del tiempo cuando hay privación de la libertad. Asimismo, en el caso de *Dejando caer una urna de la Dinastía Han*, en lo que parece el registro de un segundo, conviven siglos de tradición con un presente que subraya la exigencia del cambio.

¹⁶ Ai Weiwei publicó en sus redes sociales - donde tiene una presencia muy activa y contundente - algunas imágenes de los ramos bajo el lema *Flowers For Freedom* (Flores Por La Libertad). Miles de personas en todo el mundo se unieron al hashtag publicando fotos de flores y manifestándose por la libertad. Incluso la consigna se trasladó a diversas causas como la liberación del periodista Julian Assange o para promover donaciones a organizaciones que asisten a refugiados.

Los archivos, por lo tanto, funcionan en diversas obras del arte contemporáneo como registro de lo irrepetible, enlazando temporalidades y proponiendo maneras alternativas de ver y experimentar el mundo y el tiempo. Son testimonios mediáticos inseparables del acto, cuyas estrategias de producción son pensadas alrededor del modo de registro que conceptualice de la manera más elocuente la intención o el mensaje. Las obras de Ana Mendieta y Ai Weiwei ejemplifican modos de utilizar los archivos como estrategia de lo irrepetible, no solo para capturar actos efímeros, sino para ofrecer al espectador una oportunidad para entregarse a un tiempo fuera del tiempo, a una experiencia diferente a la vida cotidiana que genere una transformación y le conceda una nueva visión de su propia realidad. De allí el constante interés que en las últimas décadas le ha dado el arte a su presente; desde qué lugar se produce, donde se exhibe, la relación con su contexto y las posiciones desde las que se mira y habla moldean las poéticas contemporáneas. En el próximo apartado se analizarán algunos artistas que trabajan con archivos para revisar el mundo desde perspectivas geo-situadas e intervenir críticamente en la construcción de su propio tiempo.

El Archivo Geo-situado

En las últimas décadas ha ido tomando relevancia en los campos académicos, políticos y artísticos la preocupación por la situacionalidad y el contexto. La categoría de *lo situado*, introducida por las teorías feministas del *punto de vista* y teorías poscoloniales de fines de la década del setenta y principios de los ochenta, plantean, en términos generales, que todo conocimiento se produce en situaciones históricas y sociales particulares. El positivismo imperante desde finales del siglo XIX intentó erradicar los puntos de vista e intereses particulares por su carácter subjetivo y, por lo tanto, inadecuado para generar conocimiento verdadero. En contraposición, el *conocimiento situado* que propone la historiadora y teórica feminista Donna Haraway (1988) evidencia la ilusión de lo universal y neutral en la construcción del pensamiento e insiste sobre el carácter retórico de la verdad. En

este sentido, la autora considera que la universalidad y la pretensión de objetividad reduce y homogeniza el mundo según criterios hegemónicos y excluyentes, lo que resulta en la parcialización sistemática de un conocimiento androcéntrico autoritario que justifica la verdad en sus propios términos. El posicionamiento situado, por ende, puede contrarrestar dicha parcialización al ofrecer un nuevo tipo de objetividad que reconoce la producción de conocimiento como el resultado de un proceso que considera las experiencias y situaciones específicas de diversos colectivos. El resultado es un conocimiento construido críticamente según las coordenadas políticas, culturales y geo-históricas particulares, un tipo de saber que cuestiona su propio lugar en las redes de poder y posibilita una transformación de dichas condiciones. Este tipo de doctrina favorece la contestación, la deconstrucción, el entrecruzamiento y puede intervenir y transformar las maneras de mirar, constituye una posición alternativa en las luchas por lo que serán consideradas versiones racionales del mundo, las luchas sobre cómo ver. Para la autora, el conocimiento racional es “un proceso de continua interpretación crítica entre ‘campos’ de intérpretes y de descodificadores” (Haraway, 1988:338), al tener en cuenta que toda traducción es siempre interpretativa, subjetiva y parcial, se abre un espacio para la conversación, para la construcción de pensamientos sensibles desde perspectivas complejas y particulares.

Desde un punto de vista ideológico, lo situado es una herramienta de resistencia que busca hacer emerger las voces y miradas ignoradas. No es casual, por lo tanto, que esta corriente coincida con los debates que en las últimas décadas se han dado sobre el arte latinoamericano. Diversos teóricos¹⁷ como Gerardo Mosquera (1997), Nelly Richard (1996, 2009, 2014), y Luis Camnitzer (2007), han desarrollado aparatos teóricos alrededor de “lo local” y “lo latinoamericano” como elementos críticos, discutiendo con la estandarización de las producciones artísticas

¹⁷ Si bien no es intención de este trabajo reparar sobre las diversas posturas en este debate, me parece importante mencionar el rol de autores como Ticio Escobar (2021), Andrea Giunta (2018, 2020) y Mari Carmen Ramírez (2000) en las discusiones sobre la necesidad de redimensionar las labores intelectuales y artísticas a partir de una perspectiva consciente del propio lugar de enunciación.

realizadas en América Latina y cuestionando la profunda institucionalización a la que éstas se han sometido. Hacia fines de la década del noventa, hubo una creciente circulación del arte latinoamericano en los espacios artísticos metropolitanos que, para garantizar una rápida y simple codificación, impusieron formatos de exhibición basados en la cronología y la geografía y, respondiendo a un sistema regulado por los centros de poder, presentaban "lo diferente" a partir de constituirse a sí mismos como norma. Esto asignó al arte latinoamericano un carácter periférico dentro de la narrativa internacional, una etiqueta de "lo otro" que aparejó estereotipos y tipificaciones vinculadas con lo exótico y lo marginal. Las discusiones teóricas alrededor de estas narrativas hegemónicas obligaron a pensar en modos de emancipación del arte de América Latina a partir de una desterritorialización de la mirada que acentúe la imposibilidad de unificarlo según rasgos estilísticos particulares y lo comprenda en su extensión simbólica, en su contexto geo-situado.

El crítico y curador Gerardo Mosquera (1997), ha denunciado los sistemas de exclusión y jerarquización institucionales, así como los estereotipos impuestos al arte de América Latina surgidos con el internacionalismo a finales del siglo pasado. En contra de la etiqueta de "arte latinoamericano", Mosquera defiende un arte "desde aquí", a favor de las localidades como sitios de enunciación específicos desde donde se entablan diálogos y las diferencias no son solo exhibidas sino que funcionan como marco de funcionamiento. Producir desde un lugar particular no pretende enfrentarse a lo hegemónico, sino intentar desmantelarlo desde adentro, contaminarlo, hacerlo poroso. La teórica Nelly Richard (2014), por su parte, propone pensar al arte latinoamericano a partir del concepto de *frontera* para articular premisas alrededor de una multiplicidad de entrecruzamientos posibles como lo intelectual y las prácticas artísticas, posicionamientos teóricos y políticos o temporalidades diversas y memorias en pugna. Es una concepción que permite deconstruir el binomio centro/periferia sin ignorar la vigencia de las asimetrías que aún persisten en el mundo, invita a considerarlo ya no como localizaciones fijas, sino a partir de una hibridez transcultural que contribuye a la fluidez de lo heterogéneo y de lo plural-

contradictorio. El *Sur* es, entonces, un concepto metáfora capaz de “convertir lo disparejo y subvalorado de sus tramas culturales en el resorte crítico-enunciativo de la diferencia y de la alteridad” (Richard, 2014:20), un lugar desde el cual hablar y no un término que engloba una identidad homogénea. Es por ello que, en lugar de buscar la esencia del arte latinoamericano, sugiere el ejercicio de entender cómo las obras intervienen en su propio tiempo a partir de sus lenguajes y formas particulares.

Para Didi-Huberman, organizar una exposición implica siempre crear un lugar dialéctico. En su escrito *La exposición como máquina de guerra* (2011b) señala el carácter político de las exposiciones artísticas por constituir intervenciones públicas, dispositivos asociados al nomadismo y la desterritorialización. Son procesos inagotables que proporcionan recursos para incrementar la potencialidad del pensamiento, exigen una apertura hacia el cuestionamiento y promueven la multiplicidad de lecturas. Por ese motivo, las estrategias de exhibición y montaje significan una labor política, una toma de postura. En este sentido, podríamos vincular la práctica de exposición con la práctica del archivo, que opera como una fuente de infinitas asociaciones y se expone a nuevas miradas que le otorgan nuevos significados. No es el contenido del archivo lo que lo hace crítico, sino la manera y perspectiva con la que se lo trata, en la forma en que construye un discurso desde un lugar particular y nos informa cómo ese contenido fue tratado, cuáles son sus relaciones con los sistemas de poder, revela cómo se lo comprendía y, por lo tanto, cómo se comprendía el mundo. De esta manera, el archivo en contextos artísticos puede generar cuestionamientos hacia su propio interior, puede repensarse desde y en sus condiciones geo-situadas.

Para exhibir el potencial crítico de los archivos poéticos geo-situados recuperamos la obra *Desmontaje* (2016) [Figura 21] de los artistas Fabián Urban, Mauro Rosas y Fernando Sánchez, quienes durante el montaje de su muestra *Experiencia*

Transfrontera en el Museo Estación Cultural Lucinda Larrosa (MEC)¹⁸ concibieron una instalación de sitio específico para interrogar las narrativas regionales en base a elementos históricos allí resguardados.

A partir de una iniciativa de la directora del museo Carmen Di Prinzio, este colectivo de artistas ideó una instalación en el hall de acceso, en la que se exhibía material referido a la "Conquista del Desierto". Las paredes exhibían, mediante una disposición jerárquica, retratos de generales expedicionarios en el centro y arriba, en posición central y directa al espectador, y retratos de comunidades originarias a los costados, ubicados en fila y desplazados en una especie de marginalización



Figura 21:
Fabián Urban,
Mauro Rosas y
Fernando Sánchez,
Desmontaje
(2016) - MEC

¹⁸ Desde el año 2015, el MEC, ubicado en la ciudad de Fernández Oro (Río Negro, Argentina), se ha interesado por la resignificación de su archivo histórico regional que incluye material sobre pueblos originarios, fauna, paleontología y arte, mediante un diálogo permanente con investigadores, artistas, gestores y vecinos.

simbólica. Los discursos vinculados con la Conquista del Desierto aún hoy son motivos de disputa, diversos espacios y sectores de la comunidad celebran y rememoran con orgullo esta campaña militar de fines del siglo XIX que buscó conquistar el territorio de Argentina habitado por los pueblos originarios mapuche, pampa, ranquel y tehuelche. Las miradas más críticas reparan en el costo de estas expediciones, en la masacre, el sometimiento y la violencia replegadas por el Estado con el fin de tomar y controlar las zonas de La Pampa y la Patagonia. Alineados en esta perspectiva, los artistas decidieron realizar - como lo indica su título - un *desmontaje*, es decir, retirar todos los objetos y acentuar la huella, la marca que éstos dejaban en el espacio, así, crearon en las paredes un efecto de compilación del vacío, una insistencia de la ausencia. La pintura avejentada que descansaba bajo los retratos salió a relucir en contraste con el blanco impoluto que las enmarcaba, la ausencia se hizo evidente no solo de manera indicial por la marca física del cuadro retirado, sino que además se mantuvieron los carteles descriptivos de las fotos. De esta manera, los artistas no buscaron generar un borramiento de los hechos, sino darles un giro en términos políticos, cuestionar los modos tradicionales de representación y, por lo tanto, de concepción de los hechos históricos de la región. Los discursos sobre las campañas militares han connotado hasta ahora valoraciones ideológicas celebratorias, el acto de retirada de sus víctimas y victimarios presenta un espacio para la reflexión, la restrospección crítica de un pasado que los museos históricos buscan hacer presente y la revisión de los modos en que lo hacen.

Al igual que muchas obras que se han presentado en este trabajo, como por ejemplo *Tucumán Arde* o *Minando el Museo*, *Desmontaje* es una obra que va en contra de la fetichización del arte, que busca evidenciar la imposibilidad de relatos únicos y verdaderos y propone nuevas miradas sobre la información y el material que presenta. Didi-Huberman (2001a) sostiene que las imágenes desmontan la historia como se desarman minuciosamente las piezas de un reloj, es decir, provoca una desarticulación, casi un rompimiento, una deconstrucción que permite comprenderlo estructuralmente.

Recientemente en el Alto Valle patagónico¹⁹, quizás en un intento de desarmar y comprender las piezas que constituyen la compleja identidad de la región, se han realizado múltiples actividades artísticas con un gran interés en las miradas geosituadas. La plataforma de arte contemporáneo *Barda Confluencias* hace más de siete años organiza jornadas, encuentros y convocatorias de reflexión, especialmente con la residencia artística *Barda del Desierto* que se realiza en la localidad de Contraalmirante Cordero (Río Negro) que reúne artistas de diversas partes del mundo para intercambiar miradas sobre conceptos como “desierto”, “territorio”, “frontera”, “desplazamiento” y “memoria” y construir, a partir de ellos, propuestas artísticas situadas. El Museo Nacional de Bellas Artes realiza la *Bienal Neuquén Contemporáneo* dedicada a congregar y difundir artistas patagónicos a partir de consignas que se vinculan con elementos representativos de la región como la confluencia, las huellas y los puentes. Teniendo en cuenta el poder de evocación de los archivos, no es casual que sean utilizados por estos artistas para problematizar relatos cristalizados o testimoniar conflictos que afectan al territorio norpatagónico.

Por ejemplo, en la edición del año 2015 que trabajó el tema *Energías*, la artista Stella Maris Provecho realizó una enorme tela impresa en la que compiló imágenes satelitales de la barda y la perforó en los puntos en los que se realizan extracciones petroleras. La imponente bandera colgando desde el techo parecía haber sido baleada y sus retazos, esparcidos en el suelo como restos de un accidente, denotaban un angustiante daño irreversible. De esta manera, la artista, con esta obra titulada *E-mana* [Figura 22], propuso una mirada crítica mediante el registro visual

¹⁹ Es preciso resaltar la abundante actividad artística de la zona del Alto Valle que reúne, en menos de 50km a la redonda, una sede del Museo Nacional de Bellas Artes (la única además de la de Buenos Aires), múltiples ofertas artísticas académicas (tecnicaturas, profesorado y licenciaturas en instituciones como la Universidad Nacional de Río Negro en Cipolletti, el Instituto Universitario Patagónico de las Artes en Fisque Menuco y la Escuela Superior de Bellas Artes Manuel Belgrano en Neuquén), y numerosos espacios de formación y exposición estatales, privados y autogestivos.



Figura 22:
Stella Maris
Provecho,
E-mana (2015)
MNBA - Neuquén
Contemporáneo

de una actividad económica afianzada en la región casi como una identidad. Asimismo, la reciente muestra titulada *Crudo*²⁰ del artista Gastón Pereyra (2021) en la Sala de Arte Emilio Saraco, compila una serie de obras que critican el maltrato que se ejerce en el territorio neuquino, desde el modelo extractivista hasta la invisibilización y desplazamiento de las cosmogonías y comunidades originarias mediante una confluencia de simbología mapuche con elementos tomados de las industrias petroleras, de la construcción y la comunicación. Los conflictos interpelan al espectador con diversas piezas en las que

cohabitan signos del llamado “progreso” con marcas de la destrucción y símbolos ancestrales. La obra *Makuñ (Poncho)* [Figura 23], por ejemplo, exhibe un poncho mapuche que, en vez de presentar las tramas tradicionales, se construye y funde con huellas de las máquinas que marcan permanentemente la tierra. Constituye un elemento representativo que se ve violentado, transformado por avance industrial que le pasa por encima, que lo atropella. Ésta, y todas las obras de la muestra, exploran cuestiones sobre lo nuevo y lo tradicional, generan un archivo poético sobre la complejidad identitaria norpatagónica poniendo en relación elementos representativos antagónicos que propone una reflexión sobre el pasado y el futuro, para repensarse en el propio presente.

Estas obras utilizan datos, objetos, símbolos, registros y documentación como repertorio y como medio para cuestionar imaginarios asociados a la región. *E-mana* a través la representación tangible de la cantidad y ubicación de pozos petroleros y su daño irremediable y *Crudo* mediante asociaciones entre las marcas del progreso y la invisibilización de la cosmogonía mapuche, ambas producciones constituyen depósitos que conservan diversas dimensiones de nuestra realidad. El archivo observado – y creado – a la luz de un presente particular ofrece una fuente de infinitas y nuevas asociaciones. Brinda la posibilidad de comprender, desde

²⁰ El catálogo digital de la muestra curada por Julieta Sacchi puede verse en: <https://www.neuquencapital.gov.ar/cultura/menu-crudo-gaston-pereira/>

perspectivas alternativas a las hegemónicas, las construcciones implantadas de lo real y de crear otras. Permite, en sus inclusiones, exclusiones, tratamiento y montaje, identificar posicionamientos, ideologías y normas impuestas en su interior y, por lo tanto, en su exterior. Es por ello que los archivos no son depósitos inalterables de elementos históricos, sino que mutan y se resignifican según quien los mire. Los archivos que se vuelven poéticos son aquellos que se vuelven material simbólico, que funcionan como estrategias para repensar el propio mundo, que permiten, como asegura Ana Longoni, volver sobre la historia “de manera fragmentaria, en sus efectos, en los destellos y las sombras que la hacen palpitar y la desmarcan permanentemente de su fijación en un pasado ‘ya sido’” (Longoni, 2014:29).



Figura 23:
Gastón Pereyra
Makuñ (Poncho)
(2021)
Sala de Arte Emilio Saraco

CAPÍTULO 3 / 3

**El Archivo Como
*Praxis***

En el campo artístico, así como en muchos otros ámbitos, la división estática entre teoría y práctica sigue estando vigente. Si bien en las últimas décadas se ha visto un interés en superar aquel modo estructurado de entender la producción de conocimiento, diversos planos del imaginario social aún reproducen esta relación asimétrica en la que la práctica es dependiente de la teoría. Esto responde a los imperativos de la modernidad en los que la razón predomina sobre las demás dimensiones de la realidad, donde lo teórico está vinculado al pensar, a la fundamentación y la conceptualización, mientras que lo práctico se relaciona con el hacer como aplicación de lo teórico; su comprobación y su consecuencia. En tal sentido, las zonas fronterizas de estas esferas se vuelven problemáticas e incómodas ya que exigen un ejercicio integrador de lo racional, lo afectivo y lo práctico. El pensamiento contemporáneo, como hemos visto a lo largo de este trabajo, se ha preocupado por volver maleable y heterogéneo lo rígido y uniforme de las categorías hegemónicas que moldean la realidad. Es así, que estos territorios, presuntamente desconectados, han comenzado a abrir y vincular sus límites, generando una difuminación de las fronteras y revelando la complejidad de la producción de conocimiento, tanto en sus métodos como en sus resultados. Ya no se trata de categorías inmóviles sino de fenómenos y procesos activos con múltiples dimensiones que integran lo intelectual, lo sensible, lo perceptual y lo emocional. Entenderlas en relación como una metodología procesual y activa, resignando el protagonismo de una sobre la otra, es una forma de subversión

a los sistemas dominantes que dan forma al mundo. La práctica se problematiza y enriquece en la medida en que reflexiona y se piensa a sí misma y la teoría se vuelve relevante cuando acompaña y se revisa en el quehacer, solo en esta reconciliación es posible acceder a la realidad en su totalidad.

Teniendo ésto en cuenta y considerando el recorrido teórico que se ha hecho en esta investigación sobre el archivo poético como dispositivo para comprender y transformar el mundo, me parece importante complementar este trabajo con una práctica artística, no como una comprobación de la información, sino para descubrir dimensiones disponibles únicamente en la *praxis*²¹. Es por ello que a medida que fui distinguiendo y analizando diversas estrategias poéticas de archivo se volvió imperiosa la necesidad de explorar su impacto al aplicarlas en mi propia realidad geo-situada. Por ello, el presente capítulo intenta dar cuenta de ese proceso de encuentro, revisión, selección y tratamiento de algunos artefactos e imaginarios de mi *actualidad* y sus implicancias en el proyecto de obra *Lo que quema no es el fuego*.

Imágenes De Este Sur

Durante la etapa de investigación de este trabajo inicié un proceso casi involuntario – mas no casual – de observación de algunos aspectos de la realidad que me resultaban conflictivos. Este hábito se fue afianzando y fortaleciendo a medida que profundizaba en el carácter crítico de las obras analizadas; la capacidad poética que adquieren los archivos al volverse material simbólico y ponerse en tensión con diversos tiempos y espacios activó una nueva perspectiva en mi mirar y me impulsó a reparar de manera diferente en los imaginarios que moldean mi mundo. El paisaje que habito se volvió un catalizador de reflexiones, se convirtió en un un archivo en sí mismo que contiene y registra heridas y resistencias; tensiones y colaboraciones; ruinas y génesis.

²¹ Se entiende por *praxis* la totalidad entre el *pensar* y el *hacer*, lo que constituye el proceso mediante el cual podemos crear, comprender y transformar la realidad.

Los conceptos asociados a la Patagonia han atravesado no solo mi práctica artística sino también mi identidad y mi forma de entender el mundo, de modo que, ante la decisión de generar una producción geo-situada, se evidenció la necesidad de revisarlos, analizarlos y ponerlos en tensión. Para iniciar esta búsqueda comencé a desarrollar un *archivo de arquetipos patagónicos* registrando y recolectando palabras, imágenes, colores, texturas, sensaciones e información que a mi entender representan la Patagonia²². En esta recopilación fueron apareciendo ciertos imaginarios en los que pueden advertirse construcciones de sentido basadas en ciertos intereses de los centros de poder. Es decir, estas representaciones simbólicas desde las cuales se constituye y nos constituimos como territorio son parte de un complejo entramado de significaciones de un pasado latente. Entonces, surgieron algunas preguntas como por ejemplo: ¿existe una identidad patagónica?, ¿cuáles son los entramados narrativos que la construyen?, ¿cuáles de ellos arrastran heridas históricas o miradas condicionadas por los centros de poder?, ¿qué discursos hegemónicos definen el modo en que existimos en este tiempo y espacio?, ¿cuánto influye el paisaje en nuestro modo de ver el mundo?. La creación del archivo no tuvo la pretensión de dar respuestas a estas preguntas pero funcionó como una caja de resonancia de algunas dimensiones históricas, políticas y discursivas que la atraviesan.

La Patagonia es y ha sido un territorio en pugna, es simultáneamente un espacio físico de enorme diversidad, una marca con identidad y valor en el mercado y un cruce de intereses, emociones y desigualdades. Su historia, como quizás todas las historias americanas, está marcada por el exterminio, la violencia y la explotación. Como se mencionó anteriormente, las campañas militares de fines del siglo XIX masacraron y desplazaron a las comunidades mapuche, ranquel y tehuelche e instauraron la idea de los pueblos originarios como salvajes y enemigos que había que extirpar para hacer

²² En relación a esto no quisiera dejar de mencionar el libro *Patagonia* (2020) editado por Sol Tuero y Jorge Piccini en la que se compilan trabajos de veinte fotógrafos que trabajan con imaginarios patagónicos desde el arte, la teoría, la fotografía documental y las narrativas históricas.

la Patagonia productiva y "civilizada"²³. El imaginario del sur se presenta a partir de este periodo como un "desierto", un espacio inconmensurable, misterioso, fronterizo, hostil y, sobre todo, despoblado. Hasta hace poco, los discursos dominantes aseguraban que en Argentina se extinguieron las culturas originarias y que si quedaba algo de ellas se encontraba marginalizado o había sido mezclado con la cultura criolla e inmigrante europea. Este desmembramiento de las comunidades indígenas y su invisibilización fue una decisión política con el fin de propagar imaginarios sobre la Patagonia que la consideran un territorio "vacío" para ser ocupado. El presidente Domingo Faustino Sarmiento (1899) hablaba de una *ausencia cultural* en los territorios del sur y de allí su incapacidad para integrarse a la civilización de los inmigrantes europeos. En este sentido, el "progreso" de la Patagonia sería alcanzado introduciendo nuevas industrias e implantando una población que fuera "capaz" de realizar trabajo productivo. La concepción surgida en esa época de Argentina como "granero del mundo" arrastra hasta la actualidad la idea de que el potencial productivo de este país se encuentra principalmente en la explotación de los recursos naturales y en la apertura a la cultura y mercados globales mediante la adopción de modos de ser europeos y norteamericanos.

El modelo desarrollista iniciado a mediados del siglo pasado se basó en esta noción para crear las bases institucionales capitalistas que favorecieron el crecimiento y "progreso" económico de la región. El Estado, emulando el programa de expansión estadounidense, buscó sembrar diferentes polos de desarrollo en lugares semidesérticos instalando industrias que impulsarían el crecimiento de las regiones cercanas. Algunas zonas como las del Alto Valle, Trelew y Comodoro Rivadavia fueron cruciales para propiciar un crecimiento industrial nacional con el foco puesto en las producciones energéticas, frutícolas y textiles. Las consignas "desarrollo" e

²³ En la actualidad se ven perpetuadas algunas de estas concepciones como por ejemplo bajo la idea errónea de que los mapuche son "indígenas chilenos" que invadieron la región y exterminaron a los "tehuelches argentinos". Esta mirada, que en su momento funcionó para poner al pueblo mapuche los rótulos de "invasor" y "enemigo" y así justificar su exclusión, hoy continúa siendo funcional a los sectores que pretenden invalidar sus reclamos tildándolos como conflictivos e incluso terroristas. Ver Stella, V. (2018).

“integración” pugnaban por una homogeneización y modernización que unifique al país y lo ubique en una posición competitiva en el mercado. Este imaginario presenta al territorio como un reservorio de recursos que esperan ser aprovechados mediante el sacrificio y el trabajo duro de los migrantes, las recompensas ofrecidas para ello incluían la promesa de estabilidad laboral, vivienda digna y bienestar económico. Este modelo pronto encontró sus propios límites y lo que fue una atracción resultó, en poco tiempo, ser foco de luchas de poder, abuso, desigualdad y conflictos.

A pesar de ser una región con problemáticas socioambientales cada vez más acentuadas, en las últimas décadas se agregó un nuevo imaginario a la Patagonia en relación a su potencial turístico. La imponente belleza de los paisajes junto con las semánticas asociadas a la región más austral del planeta y la imagen del fin del mundo la han convertido en una especie de edén basado en la ilusión de un refugio en el que la naturaleza aún permanece intocable. Se presenta la idea de una tierra protegida, de parques nacionales y territorios sin explorar, una invitación a la aventura, un paraíso de soledad y de abundancia. Contradictoriamente, mientras una gran parte de la población denuncia los modelos extractivistas y el *terricidio* que éstos provocan, la Patagonia se sigue promocionando como una tierra salvaje aunque resguardada y aislada de las calamidades ambientales del cambio climático. Por ello, no resulta sorprendente que el mercado inmobiliario haya crecido exponencialmente en los últimos años. Mientras en las ciudades el acceso a la tierra se volvió altamente elitista, un enorme porcentaje del territorio despoblado – y sus recursos naturales – se concentra en manos de unos pocos multimillonarios, en su mayoría extranjeros. La Patagonia se volvió global y por lo tanto también las decisiones que la afectan directamente; los sectores privados y los estatales ignoran las denuncias y reclamos de la comunidad velando únicamente por los intereses de una minoría privilegiada.

Resulta imposible construir una imagen de este sur sin tener en cuenta los entramados sociohistóricos que la atraviesan. El desarrollo de un archivo poético geo-situado sobre la Patagonia requiere enfrentarse tanto a los imaginarios que la

representan como a las contradicciones, luchas y heridas que sutilmente conforman su paisaje. En este breve recorrido me propuse visitar y congregar algunas de las cosmogonías que componen modos de ser desde el sur como ejercicio para descubrir vestigios de su historia, advertir críticamente las tenues marcas de los discursos que moldean el pensar, el hacer y el sentir para intentar proponer una nueva luz sobre ellos.

Lo Que Quema

En marzo del 2021, cuando se produjeron los incendios forestales en distintas localidades cordilleranas del sur, me encontraba regresando a Neuquén después de vivir varios meses en Villa la Angostura. Quizás fue la cercanía con los paisajes que me acunaron durante la cuarentena del Covid-19 o la preocupación que he ido desarrollando en los últimos años por las problemáticas ambientales las que provocaron que este hecho me afectara profundamente. Por ello, en este periodo comencé a configurar un *archivo del fuego* con impresiones, frases, imágenes e información sobre sus causas, impactos y efectos a nivel nacional y regional.

En Argentina, según reportes oficiales del Servicio Nacional de Manejo del Fuego (SNMF), el 95% de los incendios forestales son producidos por intervenciones humanas, ya sea para la expansión de la frontera agrícola-ganadera, por especulación urbanística o negligencia. En el 2020 se registró el pico máximo de los últimos veinte años con 74.113 focos activos en todo el país y 1.151.931 hectáreas quemadas. En la Patagonia, en los pocos meses que van del 2022, ya se quemaron más de 100,696 hectáreas (casi lo mismo que en todo el 2021), incluyendo bosques, zonas rurales y núcleos urbanos. Muchos de estos incendios fueron provocados intencionalmente²⁴ y se propagaron violentamente por la sequía y el viento. Las consecuencias de éste no solo

²⁴ En los últimos años se viene acentuando la disputa por el territorio de la Patagonia. Las zonas más afectadas por los incendios justamente son aquellas en las que el estado y las corporaciones encuentran mayor resistencia por parte de las comunidades para instalar mega proyectos mineros, hidroeléctricos, inmobiliarios y turísticos.

incluyen la pérdida incalculable de flora y fauna sino que son sucesos que generan daños incommensurables como la reducción de la diversidad de los ecosistemas, la destrucción del suelo y el aumento de inundaciones y sequías más frecuentes y más brutales. En la provincia de Neuquén los pronósticos a corto plazo resultan desoladores, la Autoridad Interjurisdiccional de Cuencas (AIC) declaró la emergencia para las cuencas de los ríos Neuquén, Limay y Negro debido a que el último invierno nevó un 70% menos de la media. Esta sequía afecta no solo a la provisión de agua potable, sino que además perjudica al sector productivo y aumenta a su vez el riesgo de mayor cantidad de incendios en toda la zona norpatagónica. A pesar de estos diagnósticos alarmantes, esta problemática no parece ocupar un lugar prioritario en la agenda pública. Son los movimientos sociales, comunidades indígenas, organizaciones ambientalistas y agrupaciones juveniles quienes están haciendo frente al fuego, a sus consecuencias y demandando de manera urgente políticas nacionales de transición productiva y energética justa²⁵.

En esta coyuntura y procurando generar una mirada crítica sobre la problemática, me pregunté si existe algún vínculo entre las causas del fuego y los modelos dominantes que componen las narrativas de esta región. En ésta búsqueda, un artículo titulado *Los pinos y sus efectos invisibles* (2020) llamó mi atención. En él, un grupo de investigadores²⁶ de la Universidad Nacional de Río Negro, la Universidad Nacional del Comahue y el CONICET, plantean la necesidad de estudiar a fondo los impactos ambientales del pino ponderosa y su rol en el avance del fuego en la Patagonia. Estos cultivos se consideran una actividad económica muy productiva por la rapidez de su crecimiento y su plasticidad, es por ello que en las últimas décadas fueron altamente promovidos por el Estado Argentino mediante el otorgamiento de

²⁵ Numerosos activistas y organizaciones comprometidos con el medioambiente como el Movimiento de Mujeres Indígenas por El Buen Vivir, Greenpeace, la Asociación Argentina de Abogados Ambientalistas, entre otras, exigen catalogar los incendios forestales como *terricidio* o *ecocidio*, penalizar la destrucción de bosques y ampliar de manera significativa los fondos e infraestructura destinados a la prevención y lucha contra el fuego.

²⁶ Fioroni, F., Soto Mancilla, M., Fernández, N.V. y Carron, A. I. (2020). Los pinos y sus efectos invisibles. *Desde la Patagonia, Difundiendo Saberes*, Vol. 17, N°30 (pp. 40-48).

créditos monetarios y reducciones en los impuestos. Las plantaciones de pino están presentes a lo largo de todo el paisaje patagónico, avasallando la estepa, los matorrales y los bosques. De las 86.000 hectáreas de plantaciones de pino que existen en Argentina actualmente, aproximadamente 67.650 se encuentran en la Patagonia, esto representa el 80% del total de las plantaciones de la región. Es una industria que produce materia prima, favorece el desarrollo de economías locales y, desde una perspectiva ecológica, contribuye a disminuir la sobreexplotación de los bosques naturales. Sin embargo, el pino es una especie foránea, oriunda del hemisferio norte e implantada en Argentina en el siglo XIX; tiene necesidades hídricas y nutricionales diferentes a la de los bosques naturales de especies como el ñire, raulí, lenga, coihue y el roble pellín. Esto significa que produce una mayor explotación de los recursos del suelo y, debido a que muchos de los árboles son talados para su comercialización, los nutrientes no regresan a él y lo vuelven cada vez menos fértil. Lo más alarmante de estos bosques monoespecíficos²⁷ es que se vuelven invasores y terminan reemplazando la vegetación autóctona lo que tiene consecuencias tales como la fragmentación del hábitat, la alteración de las condiciones y propiedades del suelo y el aumento de plagas y enfermedades. Además, los pinos generan enormes cantidades de pinocha²⁸ que es altamente inflamable y puede desencadenar incendios forestales mucho más intensos y frecuentes a los que naturalmente ocurrirían en bosques nativos. Existen muchos factores como éstos relacionados con las plantaciones de pino que, en suma, lo que provocan es la reducción de la biodiversidad y cuyas consecuencias van mucho más allá de las visibles²⁹.

²⁷ En general, los monocultivos de la industria agrícola son altamente cuestionados debido a los riesgos e impactos ambientales y socioeconómicos que genera la falta de diversidad.

²⁸ Hojas del pino que al secarse caen y se acumulan en una capa de varios centímetros sobre el suelo.

²⁹ El artículo también menciona como los pinos están desplazando a las comunidades de hongos ectomicorrícicos propios del lugar que son de gran importancia para el mantenimiento del ecosistema y de la regulación de carbono (uno de los principales causantes del calentamiento global). Además, en un estudio, Amy Austin, investigadora del CONICET, advierte sobre la desaparición de las hormigas en las zonas de plantaciones de pino ponderosa en la Patagonia lo que está generando cambios en el crecimiento de las plantas nativas, alteraciones en la abundancia de la fauna del suelo, las cadenas alimenticias, la descomposición y el reciclaje de

La implantación del pino y reducción de los bosques nativos como causantes del fuego me llevó a preguntarme si se puede establecer una correlación entre esta problemática y el modelo de homogeneización cultural y marginalización de las comunidades originarias. Las estrategias políticas, económicas y discursivas que promovieron la ocupación de la Patagonia se sostuvieron en esta concepción del territorio desierto a la espera de ser habitado y transformado en un espacio productivo por lo que se implantó una cultura foránea que asfixió y desplazó a la originaria. Del mismo modo en que no nos consideramos extranjeros en esta tierra, es que percibimos como natural un paisaje que fue construido, ¿o acaso la imagen del pinar en la ladera de una montaña no se volvió un ícono patagónico?. Me pregunto también si aquellos que explotan los recursos naturales de la Patagonia son los que se benefician de esta falta de diversidad. Tanto las culturas como las plantaciones homogéneas son dóciles, la tierra de una sociedad que cree que el progreso es gracias a un modelo extractivista y consumista es igual de fácil de explotar como la que alberga únicamente pinos. En este sentido, entonces, podríamos pensar que lo que quema no es el fuego sino una deliberada falta de diversidad.

Proyecto De Obra

El *archivo del fuego* puesto en relación con el *archivo de arquetipos patagónicos* me permitió observar sus conexiones y pensar cómo las problemáticas siempre están atravesadas por vestigios de pasados configurados desde espacios de poder y cuyos discursos prevalecen y producen presentes en crisis. No es intención de este proyecto responder al interrogante de si existe realmente un vínculo entre los modelos de homogeneización cultural y la creación de un paisaje artificial por medio de plantaciones monoespecíficas, sino abrir la pregunta, presentar la relación como un modo de pensar la problemática y observar los intersticios de nuestra coyuntura

carbón. Ver: Plitt, L. (octubre de 2015). Por qué una zona de la Patagonia argentina se quedó sin hormigas. *BBC Mundo*.
https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151020_argentina_patagonia_pinos_hormigas_lp

actual. Al proponer la idea de que la falta de diversidad cultural puede vincularse con el avance del fuego me interesa poner sobre la mesa la posibilidad de que las narrativas moldean no solo nuestra realidad sino también nuestro paisaje y que sus efectos tienen alcances socioculturales, económicos y ambientales.

Bajo estas nociones, *Lo que quema no es el fuego* es concebido como un proyecto de instalación, un ejercicio de diálogo a partir de un archivo mutable que se construye y reconstruye en el tiempo y según quien lo mire. Es una obra pensada en tres etapas; la primera, pretende generar un impacto a partir de un efecto cuantitativo y procesual mediante el emplazamiento en el espacio público de una estructura de apariencia similar a una casa de techo a dos aguas realizada con madera de pino, de aproximadamente 10m², cuyas paredes, puerta y techo presentan 100,696 quemaduras en forma de pequeños orificios [Figura 24]. Esta cifra corresponde a la cantidad de hectáreas quemadas en la Patagonia en los meses de enero, febrero y marzo del 2022. Cada mes hasta fin de año, a partir de los reportes mensuales del SNMF, se realizarán nuevas perforaciones según los incendios registrados. De esta manera, *la casa* mutará con el paso del tiempo volviéndose una ruina referencial del territorio consumido. Cerca de la entrada, en un cartel de señalamiento como los que se observan en parques nacionales [Figura 25], se puede leer información sobre la cantidad actualizada de hectáreas quemadas en 2022 en la Patagonia, su relación con la cantidad de agujeros, un mapa con los sectores más afectados y datos de emergencia y precaución. La segunda constituye un encuentro con el *archivo del fuego*³⁰. Las paredes, en el interior de la casa, están empapeladas con material informativo sobre los incendios de la Patagonia [Figura 26]. Este material incluye artículos periodísticos, contenido de redes sociales, frases, citas e imágenes que ilustran la problemática y profundizan en sus causas y consecuencias. Por último, la tercera etapa procura el acceso al *archivo de*

³⁰ Link al *archivo del fuego*:

<https://drive.google.com/drive/folders/1ixvzGRIKBVqpcNBszkoAJ0dSdQnXsN-N?usp=sharing>

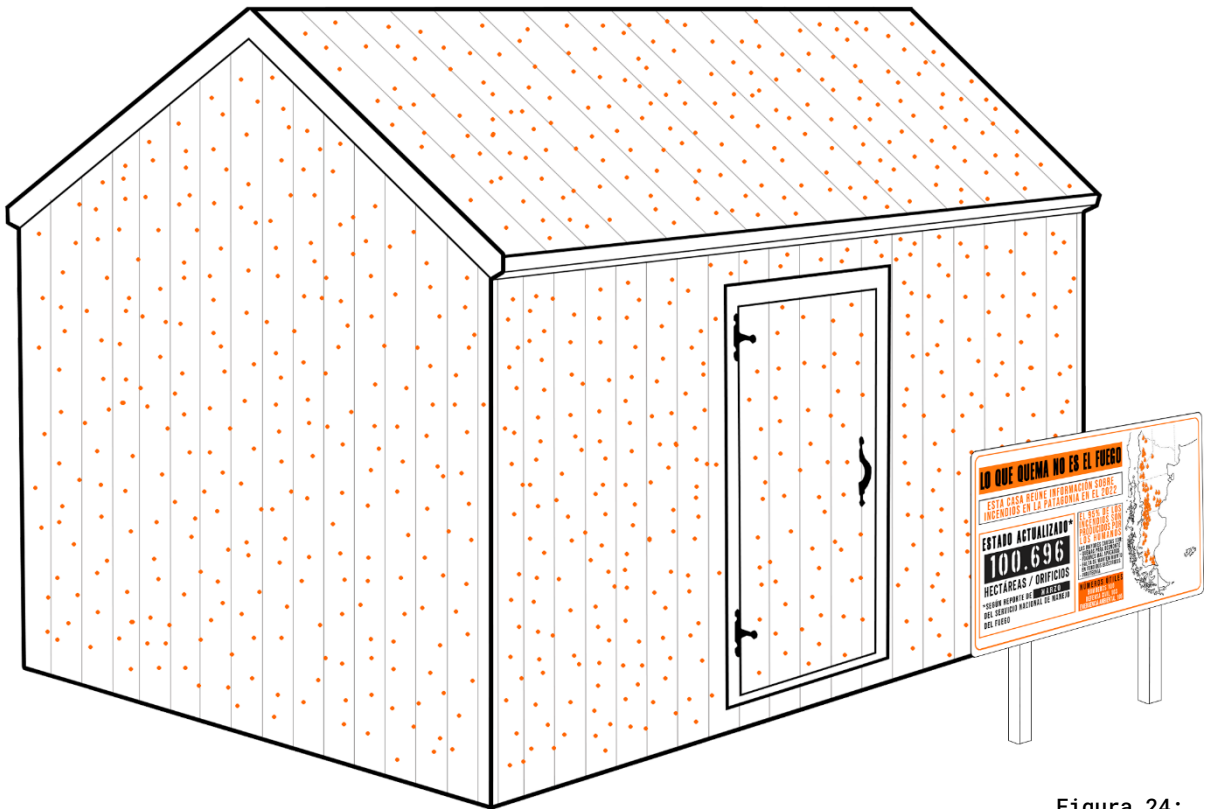


Figura 24:
La casa
(Proyecto)

Figura 25:
Cartel
(Proyecto)

LO QUE QUEMA NO ES EL FUEGO

ESTA CASA REÚNE INFORMACIÓN SOBRE INCENDIOS EN LA PATAGONIA EN EL 2022

ESTADO ACTUALIZADO*
100.696
HECTÁREAS / ORIFICIOS

*SEGÚN REPORTE DE **MARZO**
DEL SERVICIO NACIONAL DE MANEJO DEL FUEGO

EL 95% DE LOS INCENDIOS SON PRODUCIDOS POR LOS HUMANOS

LAS MAYORES CAUSAS SON:
- QUEMAS PARA DESMONTE
- FOGONES MAL APAGADOS
- FALTA DE MANTENIMIENTO EN TENDIDOS ELÉCTRICOS
- PIROTECNIA

NÚMEROS ÚTILES
BOMBEROS 100
DEFENSA CIVIL 103
EMERGENCIA AMBIENTAL 105

los *arquetipos patagónicos*³¹. En el piso de *la casa* se lee un *stencil* que expresa “Si lo que quema no es el fuego, ¿qué es lo que quema a la Patagonia?” [Figura 27] junto con un código QR mediante el cual se accede a una infografía³² [Figura 28] que reúne información relacionada con la historia, discursos y narrativas violentas de esta región.

La elaboración de una instalación permite, como dice Groys, *presentar un presente*, construir discursos a partir de la relación entre los elementos que se exhiben en ella. En este caso, es un espacio holístico que recupera la estética de denuncia del arte argentino de vanguardia de las décadas del sesenta y setenta para incitar una mirada crítica y que yuxtapone signos representativos patagónicos, datos e información sobre la problemática del fuego y evidencias de las narrativas constitutivas de este territorio. Su ubicación en el espacio público pretende, por la urgencia del asunto, llegar a la mayor cantidad posible de espectadores, irrumpir en su cotidianidad y proponerle un ejercicio de deshabitación. Por eso, el emplazamiento de esta obra está pensado en el Parque Central de la ciudad de Neuquén [Figura 29], particularmente la zona comprendida entre la Sala de Arte Emilio Saraco, la Estación Neuquén de ferrocarril y la Oficina de Información Turística de la ciudad. Este espacio constituye un punto estratégico por varios motivos; es uno de los sectores con mayor circulación de la ciudad; su cercanía con la sala de arte posibilita un vínculo con el campo artístico (además esta institución particularmente se interesa por difundir arte contemporáneo que indaga y cuestiona problemáticas y narrativas locales); la oficina de turismo reúne personas propensas a conocer la región que podrían sentirse atraídas por la información que se ofrece en esta experiencia; y la estación congrega una gran cantidad de pasajeros que cuentan con tiempo para acercarse ella mientras esperan el tren. *La casa* ubicada en este espacio funciona como un

³¹ Link al archivo de los *arquetipos patagónicos*:
https://drive.google.com/drive/folders/1TH0yx74hBPg_Yx46Sldf0spaKEyeF52o?usp=sharing

³² Link a la infografía:
<https://drive.google.com/file/d/112KDDMbidIMkX3JpBifawZM0kBJUZEUA/view?usp=sharing>



Figura 26:
Interior (Proyecto)

artefacto político que dialoga con los intereses, dinámicas y discursos propios de esa zona mientras exhibe tanto las tramas simbólicas que construyen nuestro presente como el tratamiento y la atención que damos a ciertas problemáticas. Es un testimonio visual de cruces de temporalidades y perspectivas, un tiempo simultáneo como dice Didi-Huberman, que superpone narrativas vigentes, sus implicancias y dimensiones de la realidad con el propio presente y ópticas de quien mire.

En la primera etapa fue prioridad que la producción artística tuviera un carácter transparente, directo y referencial; por un lado para generar un impacto y atracción en los transeúntes y, por otro, para priorizar la eficacia comunicativa y favorecer la transmisión clara del tema. El formato de casa refiere a la idea de hogar, del espacio que habitamos, mientras que la utilización de madera de pino para su construcción es un recurso que alude al problema de la invasión de este árbol como una de las mayores causas de la propagación del fuego. La instalación, precisamente, implanta este objeto construido, foráneo, ajeno y lo reubica en un contexto en el que aparentemente no encaja, es este nuevo entorno el que cambia la naturaleza y el contenido de lo que la instalación presenta. El formato de refugio cordillerano, a su vez, desorienta y produce un extrañamiento en el espacio de la ciudad y esto se acentúa aún más con el impacto que producen los miles de orificios que presenta en toda su superficie; no produce el mismo efecto encontrar una casilla indemne que una repleta de perforaciones. El tratamiento a escala de una cifra colosal e incomprensible es una estrategia que permite evocar su magnitud; si resulta inimaginable pensar en 100,696 hectáreas, ese número exhibido en un espacio limitado e inteligible funciona como medio para amplificar y dimensionar lo brutal de la problemática. A su vez, el ejercicio de realizar nuevas perforaciones mensualmente tiene como objetivo mantener la atención puesta en el problema a lo largo del tiempo, evitar la indignación momentánea y evidenciar que no se trata de casos aislados sino que es un problema que crece y tiene consecuencias permanentes. La función del cartel, que emula los carteles ubicados en espacios naturales protegidos, es la de ofrecer una referencia reconocible de soporte informativo y mantener actualizado el estado de los incendios y de la casa. Allí se brindan los datos en los que se apoya la obra material, es el texto que complementa y refuerza el mensaje de la imagen.

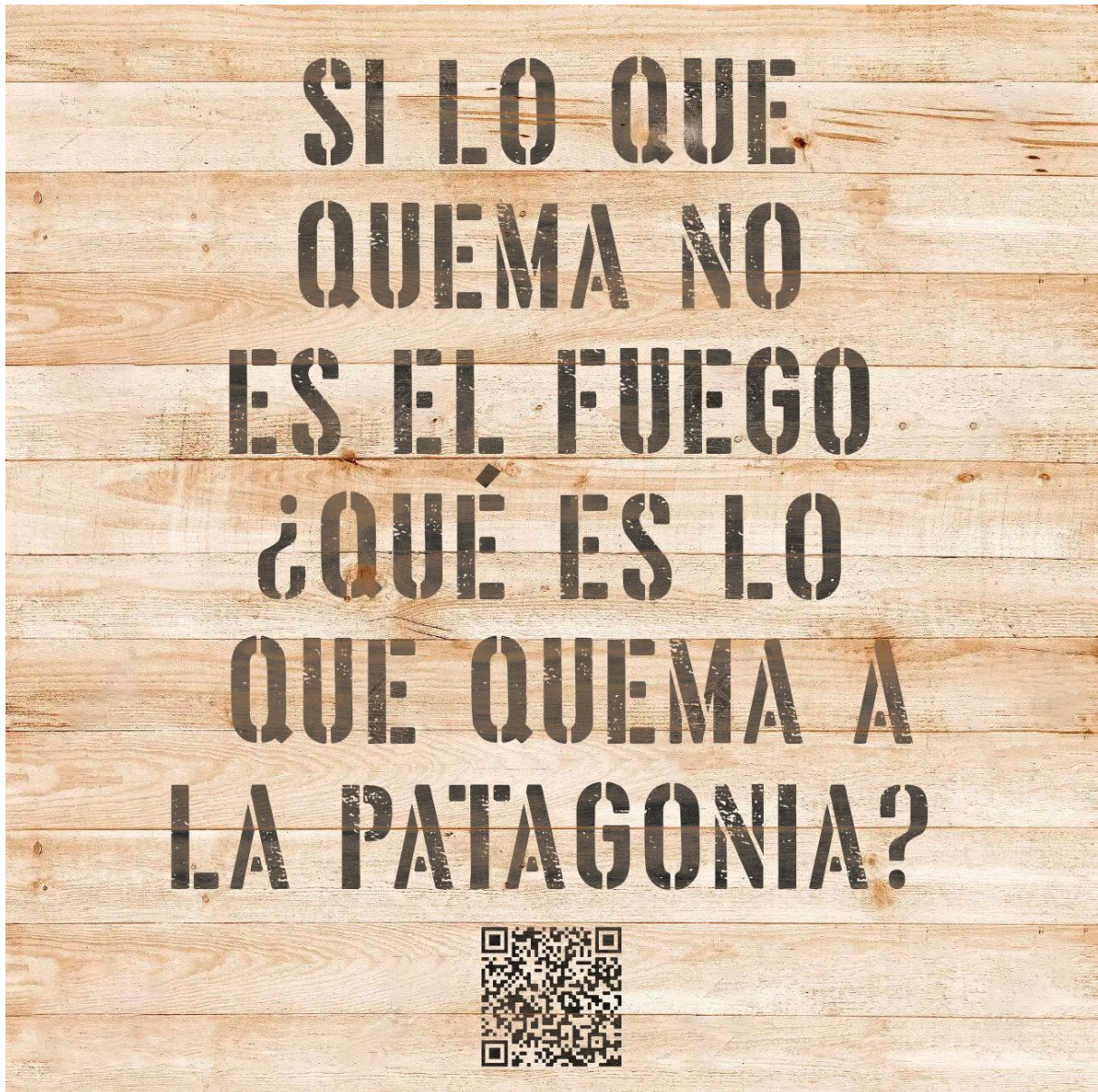


Figura 27:
Stencil (Proyecto)

En la segunda etapa se repite el efecto acumulativo pero a través del montaje del *archivo sobre el fuego*. Dentro de *la casa*, las paredes, puerta y techo están empapelados con artículos periodísticos y científicos, contenido extraído de redes sociales e imágenes sobre la problemática de los incendios en la Patagonia. El objetivo de presentar esta documentación es la de exponer los diferentes tratamientos y atención que se le da a este asunto y facilitar al público información concreta. Sin embargo, los orificios también son visibles desde el interior y dificultan la lectura completa del material lo que simboliza los daños y efectos permanentes e irreversibles del fuego en el entorno y sugiere que la circunstancia exige un esfuerzo para ser resuelta. Esta pegatina combina documentación y carteles con frases y citas que, según mi mirada, enfatizan la gravedad de la situación, sus causas – las evidentes como la sequía y las ignoradas como la invasión del pino – y sus consecuencias. La conformación de estos carteles se apropia de la estética activista del arte de vanguardia argentino³³, por un lado porque se asocia directamente con imaginarios y construcciones semánticas referidas a la crítica y la denuncia y, por otro, como una activación desde el presente, un homenaje de ese periodo de la historia artística de nuestro país en que se apostó a pensar al arte como un instrumento transformador de la realidad. En este sentido, el interior de *la casa* es una invitación a transitar el archivo, a completarlo, es un espacio reducido saturado de información que funciona como una caja de resonancia abrumadora que obliga a situarse dentro de esta crisis. Esta estrategia de archivo apela a un encuentro con lo que acontece y que cotidianamente se ignora, la sobreinformación da cuenta de la magnitud de la situación a la vez que permite identificar las distintas miradas del conflicto y qué narrativas las atraviesan.

³³ Con esto me refiero a la estética de la cartelería utilizada en obras y experiencias artísticas como *Tucumán Arde*, *Ezeiza es Trelew* y los afiches tipográficos de Juan Carlos Romero que son el resultado de la confluencia entre arte y política del arte argentino de las décadas del sesenta y setenta (Longoni, 2014).

IMAGINARIOS DE ESTE SUR

LA PATAGONIA ES UN DESIERTO

TERRITORIO VACÍO
PAISAJE DESHABITADO
POTENCIAL PRODUCTIVO
INDÍGENAS SON LA BARBARIE

JUSTIFICACIÓN PARA LA OCUPACIÓN
EXTERMINIO Y ESTIGMATIZACIÓN DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS
EXPLOTACIÓN DE RECURSOS

"Aquellos campos desiertos e inhabitados tienen un porvenir grandioso, y con la solemne majestad de su silencio piden brazos y trabajo. Cuándo brillará esa aurora color de rosa? Cuando! Ay! Cuando los ranqueles hayan sido exterminados, o reducidos, cristinizados y civilizados".

Coronel Lúcio V. Mansilla (1870)
Una excursión a los indios ranqueles

LA PATAGONIA ES TIERRA DE OPORTUNIDADES

ABUNDANCIA Y TRABAJO
HOMOGENEIZACIÓN CULTURAL
POLO DE DESARROLLO
EXPLOTACIÓN DE RECURSOS NATURALES

EXPLOTACIÓN Y DESIGUALDAD
INVISIBILIZACIÓN DE CULTURAS ORIGINARIAS
ALTERACIÓN DE ECOSISTEMAS
SEGREGACIÓN SOCIOTERRITORIAL

"...una zona que obviamente necesita, por su naturaleza, por sus características, por su importancia política, de una legislación de fomento que favorezca el crecimiento de su población, desde que solo la existencia de pueblo asegura la soberanía sobre el suelo, y facilite la explotación intensiva de sus riquezas, la instalación de industrias, su prosperidad en beneficio general del país"

Unión Industrial Patagónica (1960)

LA PATAGONIA ES UN REFUGIO NATURAL

RESERVA NATURAL
TIERRA DE AVENTURAS
CAPITAL TURÍSTICO
EL FIN DEL MUNDO

12,5 MILLONES DE HECTÁREAS VENDIDAS A EXTRANJEROS
EL PAISAJE CONVERTIDO EN PRODUCTO
REPRESIÓN Y LUCHAS POR EL TERRITORIO

La Patagonia es como la *finis terrae* de la experiencia humana [...] es fácil extraviarse físicamente, pero también es donde resulta más sencillo encontrarse con el yo salvaje, porque allí la vida es auténtica, plena o natural.

Ernesto Bohoslavsky (2009)
El complot patagónico

PARA ACCEDER A LOS ARCHIVOS ABIERTOS DE ESTOS IMAGINARIOS HAGA CLICK [AQUÍ](#)

Figura 28:
Folleto
(Proyecto)

La tercera etapa se presenta como una mirada al pasado desde las implicancias del presente. El *stencil* – otra técnica recuperada de las estrategias comunicativas activistas – exhibe la frase “Si lo que quema no es el fuego, ¿qué es lo que quema a la Patagonia?”. Este mensaje, que pareciera ser el inicio de una conversación, es lo único ubicado en el suelo de *la casa* y alude al ejercicio de observar los cimientos de nuestra realidad para comprenderla. Por ello es que se propone una experiencia procesual que va de afuera hacia adentro, de lo visible a lo estructural, teniendo en cuenta que el presente siempre modifica como miramos hacia el pasado. En este caso el objetivo es discutir sobre los discursos y narrativas constituyentes de la Patagonia que promueven la explotación y abuso de este territorio a través del lente de la problemática del fuego. El archivo al que se accede desde el código QR es una infografía digital, una especie de panfleto digital que compila y vincula material sobre los arquetipos históricos de la Patagonia y sus devenires violentos desde una mirada socioambiental y, teniendo en cuenta que es una selección realizada desde mi perspectiva particular, presenta la posibilidad de ser ampliado, cuestionado y discutido. Este archivo pretende ser un portador de memoria, una exhibición de las condiciones que moldean la realidad y una invitación a la intervención, contestación y a discusiones sobre los modos de mirar y transcurrir en el propio presente. La descentralización y recontextualización de los hechos e imaginarios patagónicos funciona como un montaje de tiempos irrepetibles, diversos y discontinuos que al estar juntos se conectan e interpelan incluso con el tiempo del espectador, aspirando a contribuir con la visualización de distintas miradas geo-situadas y aspirando a transformar los modelos que consumen a la región.

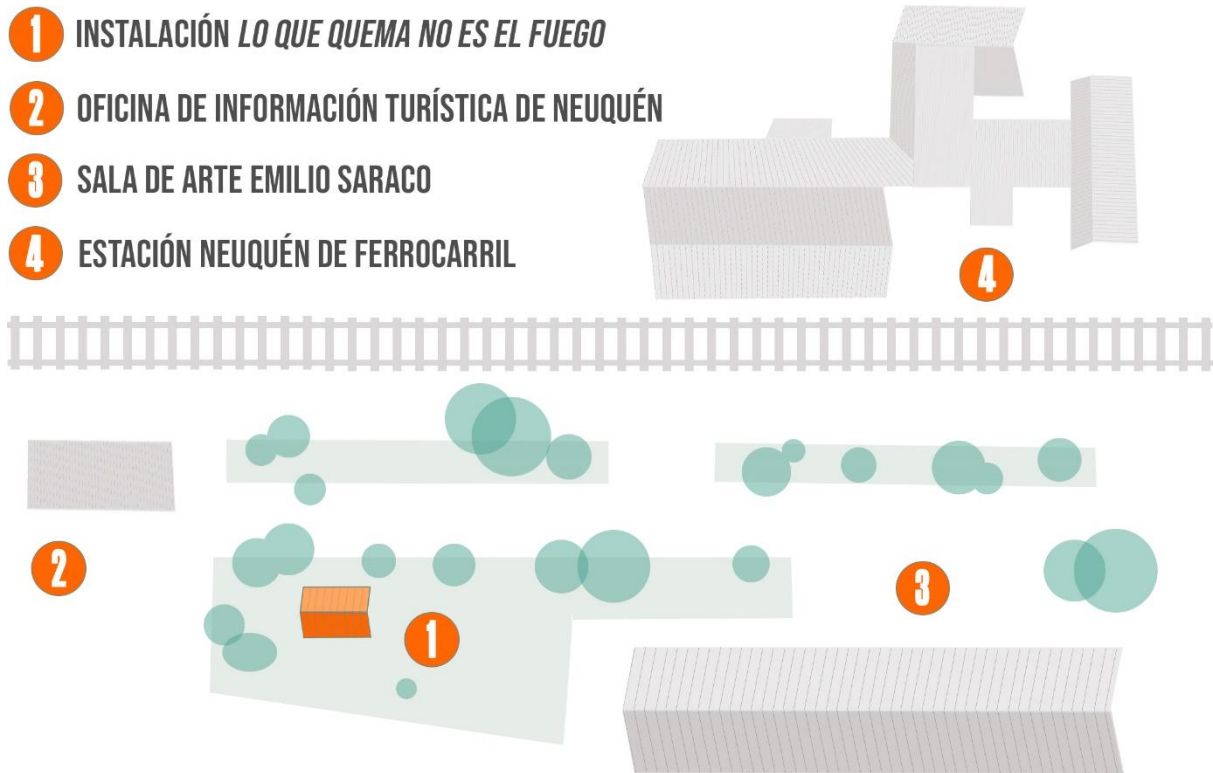


Figura 29:
Ubicación de la
casa (Proyecto)

Este proyecto tiene como fin constituir una experiencia artística crítica a partir de la utilización de archivos para intentar subvertir algunas de las narrativas y discursos cristalizados en mi región dando luz a los modos en que éstos configuran el paisaje y la forma de entender la realidad. Es importante considerar que, por tratarse de un proyecto en desarrollo y no una obra elaborada y finalizada, existen dimensiones desconocidas que únicamente se revelan en el proceso de producción y en los devenires de su instalación. Esto puede significar que en el hacer surjan necesidades y requerimientos que modifiquen cuestiones estructurales de la obra o que ésta sea intervenida, transformada o incluso dañada. Las instalaciones en el espacio público son vulnerables a los usos y cuidados que la comunidad quiera y pueda darle, ésto, así como los pormenores de su desarrollo material o la concurrencia y participación del público, son aspectos por el momento inaccesibles para analizar los alcances de la experiencia. Subsiste, por lo tanto, el deseo de concreción de esta producción con el afán de observar las impresiones y efectos de la utilización del archivo como recurso poético, como estrategia de lo irrepetible de este presente y como herramienta de diálogo y transformación de la realidad desde una perspectiva geo-situada. *Lo que quema no es el fuego* es una obra que puede ser entendida como un archivo poético que esquematiza ciertas narrativas de la región mediante una compilación e instalación de material informativo, poniendo en relación distintas dimensiones e imaginarios de la coyuntura patagónica desde una mirada crítica, enunciando la urgencia de una de sus problemáticas y ofreciendo un espacio para *renarrativizar este aquí y ahora* particular.

CONCLUSIÓN

Hablar de la relevancia de los archivos en el arte contemporáneo es hablar de su aptitud para exhibir, construir y transformar discursos y narrativas. Si bien históricamente el arte ha funcionado como un registro de la realidad, a lo largo del siglo XX algunos elementos considerados no-artísticos se volvieron recursos alegóricos para develar y cuestionar los significados que dan forma al mundo. En este sentido, quisiera hacer énfasis en que el archivo como lenguaje simbólico no es una consecuencia o producto de las vanguardias sino que es un dispositivo que ingresó al campo para trastocar sus principios y expandirse mutuamente. Por un lado, su inclusión en los espacios de exhibición atentó contra el canon y la idea de lo que es arte, y por otro, su elaboración en clave artística produjo nuevas metodologías para archivar y una ampliación de sus contenidos. Así, manifestaciones como *performances*, *happenings* o instalaciones efímeras exigieron la creación de estrategias para conservar y reverberar experiencias artísticas irrepetibles y la urgencia por representar ciertas problemáticas motivó la confección de archivos sensibles que expongan y critiquen los relatos que las sustentan. Es decir, el archivo como registro poético y como *modus operandi* de producciones artísticas no solo dilató los límites del arte sino que también se transformó a sí mismo, tanto en las maneras de archivar como en las decisiones sobre lo que merece ser archivado en el propio presente.

El arte contemporáneo se sustenta en estos vínculos con su tiempo. Las operaciones de análisis, crítica y exhibición de la actualidad son estructurales en su práctica, así como su capacidad para generar discursos y proponer ejercicios para reflexionar sobre ella. En este contexto, como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, el archivo se vuelve medular ya que constituye reservorios simbólicos de tiempos particulares que preserva, además del contenido, configuraciones ideológicas y relatos sobre ellos. En los archivos se construye la historia y los modos de entender el mundo mediante la compilación de elementos y códigos de la cultura, lo que crea el discurso es la selección, exclusión, tratamiento y montaje de estos elementos. Ésto manifiesta que el archivo no acopia caprichosamente sino que es creado

bajo una mirada condicionada. De esta forma, puede revelar las lógicas de sus creaciones de sentido, evidenciar las nociones e intenciones discursivas y, a su vez, ofrecer la posibilidad de ampliarlo y recodificarlo bajo otras perspectivas.

Teniendo ésto en cuenta, el foco del presente trabajo estuvo puesto en identificar estrategias de archivos en el arte como herramienta simbólica de crítica y reelaboración de relatos que moldean la realidad. Para ello, se seleccionaron obras *ad hoc* que, desde el enfoque propuesto, ilustran múltiples modos de trabajar con estos dispositivos y reflejan la multiplicidad de manifestaciones del arte contemporáneo. Tales producciones constituyen un repertorio diverso de operaciones con objetivos particulares, sin embargo, comparten como metodología el tratamiento de material de archivo a través de tácticas de montaje y exhibición. Este material puede estar conformado por cualquier elemento que represente un componente del tiempo y la realidad; información, objetos, fotografías, videos, registros audiovisuales, etc. En este sentido, el archivo es un dispositivo que representa lo real, que registra, edita y genera una imagen totalizadora de un tema, de la historia y del mundo. Esta condición de testimonio vuelve poroso el espacio generalmente ficcional de exhibición permitiendo que se filtre la realidad para problematizarla. Por ello, no es casual que las obras analizadas hayan sido elaboradas bajo la modalidad de instalación debido a que conforma un espacio que favorece la relación entre sus elementos y promueve nuevas articulaciones entre ellos. Es decir, la instalación recontextualiza y vincula el contenido que presenta y, al ingresar la realidad, crea indefectiblemente una relación entre ella y el contenido incentivando su revisión crítica.

Estas obras, por lo tanto, se vuelven revolucionarias al plantear nuevas conexiones y construir contradiscursos sobre el pasado y el presente desde perspectivas alternativas a las establecidas. Implican un desplazamiento de la concepción de archivo como mecanismo neutral de la memoria y, en cambio, promueven ejercicios críticos y reflexivos para acceder a la realidad. Para ello, utilizan

estrategias que se basan en el uso, manipulación, fragmentación y rearmado de archivos públicos o privados; en la creación de archivos a partir de historias perdidas, desplazadas o ignoradas; en la oposición y yuxtaposición de su contenido con elementos de la realidad y en la representación simbólica de ese contenido. Algunas operaciones se asientan en la apertura del archivo para exhibir las estructuras de su constitución, la construcción de sus relatos intrínsecos o el tratamiento sobre el tema; otras lo reconfiguran, corrigen o desgranar para reimaginarlo en otros órdenes; y algunas incluso lo vandalizan, detonan o suprimen en una apuesta crítica que exige metodologías radicales. En definitiva, estas estrategias promueven un vínculo con otras dimensiones de la realidad y construyen plataformas para pensarlas desde contextos históricos, territoriales y socioculturales particulares y situados.

Los archivos poéticos constituyen un paradigma contemporáneo porque establecen una fricción con el presente y el pasado. Si con la modernidad el arte perdió su *aura* por el *acercamiento* de las imágenes; con el arte contemporáneo, como sugiere el filósofo Peter Sloterdijk, “las cosas se nos han acercado tanto hasta llegar a quemarnos” (2003:23). En este sentido, comprender el arte y la actualidad es un asunto de “proximidad correcta”, un “estar implicado” e interiorizado en los intersticios del presente. En este aspecto recae el proyecto de obra de este trabajo *Lo que quema no es el fuego*, en un intento por *acercar* y proponer nuevas miradas sobre mi propia coyuntura a partir de archivos poéticos geo-situados. Mediante la experiencia de conformación, lectura y superposición de los archivos (*de arquetipos patagónicos y del fuego*), por un lado, se evidenciaron y profundizaron ciertas construcciones de sentido esquematizadas sobre la región que habito, y por otro, se expandió mi entendimiento sobre algunas de sus problemáticas. Esto manifiesta que el acto de poner en vínculo archivos aparentemente disímiles permite identificar puntos de encuentro y reconsiderar sus conexiones como marcas de la matriz cultural que condiciona los modos de ver y sentir. Con esto me refiero a que en mi caso, que ya contaba con cierta información sobre los temas exhibidos en los archivos, la lectura

de estos materiales habilitó nuevos entrecruzamientos y abrió otras dimensiones de esa realidad. Me invitó a cuestionar cómo me han enseñado la historia de mi región, cómo han sido tratados estos asuntos en los medios e incluso qué lugar ocupan en el transcurrir de mi vida y en la de mi comunidad. En este sentido, insisto sobre la cualidad transformadora de estos dispositivos y su capacidad de desandar los modos *naturales* de ver el mundo, de establecer las condiciones para sacar a la luz pensamientos, de constituir una plataforma de discusión y diálogo para revisar la realidad desde un presente y un territorio definidos.

Es importante señalar que, como toda construcción social, la producción de esta obra estuvo mediada por mi propia perspectiva e interpretación crítica de los hechos. La elaboración de los archivos se basó en la recolección y selección de material que evidenciara los imaginarios y operaciones de explotación ejercidas por los centros de poder. Asimismo, las estrategias de presentación de este material pretenden exhibir cómo una problemática ambiental del presente contiene anclajes en los modos de ocupación y concepción de la Patagonia, es decir, cómo el presente está siempre atravesado por el pasado. Por ello, considero esencial que el archivo posea un espacio abierto al diálogo, no con la pretensión de generar una ilusión de objetividad, sino para habilitar la pluralidad de lecturas. Esto responde a la consideración de que los archivos poéticos geo-situados tienen la capacidad de dinamizar las tramas de sentido para reinterpretarlas desde coordenadas singulares y estas coordenadas pueden variar incluso habitando los mismos presentes y territorios. Las preguntas que le hacemos a nuestro pasado son las preguntas que le hacemos a nuestro presente, y así, la variedad de relatos que pueden crearse a partir de la lectura de un archivo depende de las miradas particulares de quienes los lean.

**REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

- AGAMBEN, G. (2011) *¿Qué es lo contemporáneo?* En G. Agamben, *Desnudez* (pp. 17-29). Adriana Hidalgo editora.
- ALBARRACÍN, L. V. (enero-junio de 2013). *Arte y Política: El caso del "Tucumán Arde" (1968 - 1969)*. *Revista nuestraAmérica*, vol. 1, N° 1. 102-121. ISSN: 0719-3092. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551956257006>
- ALONSO, R. (1997). *Performance, fotografía y video: La dialéctica entre el acto y el registro*. En CAIA, *Arte y Recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. (pp.299-305). Centro Argentino de Investigadores de Artes. <http://www.caia.org.ar/docs/Alonso.pdf>
- BELENGUER, C. y MELENDO, M. J (2012). *El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica*. *Revista Calle 14*. Vol. 6, N° 8. 88-100. ISSN 2011-3757. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/3789/5368>
- BENJAMIN, W. (1971). *Tesis sobre filosofía de la historia*. Edhasa.
- BENJAMIN, W. (1972). *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. (1989).
- BLASCO GALLARDO, J. (2010) *"Ceci n'est pas une archive"*. En F. Estévez y M. De Santa Ana (Eds.). *Memorias y olvidos del archivo* (pp. 11-29). Lampreave.
- BOERO, M. S., GARCÍA, L. I. y MAGRIN, N. (junio de 2018). *El archivo en la cultura contemporánea: políticas de la inscripción*. *Revista Heterotopías del Área de Estudios del Discurso de FFyH*. Vol. 1, N° 2. 13-20. ISSN:2618-2726. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/22814/22409>
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora.
- BOURRIAUD, N. (2009a). *Postproducción*. Adriana Hidalgo editora.
- BOURRIAUD, N. (2009b). *Radicante*. Adriana Hidalgo editora.
- BUCHLOH, B. (noviembre de 1984). *Theorizing the Avant-Garde*. *Art in America*. N°17. 19-21.
- BÜRGER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- CAMNITZER, L. (2007). *Didáctica de la Liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Casa Editorial HUM.
- CARRILLO, J. (diciembre de 2010). *El museo como archivo*. En *Mediatecas y archivos para el siglo XXI*. *Artnodes*, N.º 10. 18-21. ISSN 1695-5951. <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/225746/307115>
- CASARETO, L. y ARAGÓN, M. (septiembre de 2015). *Prácticas de archivo: arte e historia. Una forma de desanudar el presente*. *Nimio*, N.º 2. 46-48. ISSN 2469-1879. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/revistas/nimio.html>
- CASTILLO, A. y GÓMEZ-MOYA, C. (Eds.). (2012). *Arte, archivo y tecnología*. Finis Terrae.

- CRESPO FAJARDO, J. L. (Coord.). (2013). *Documentos sobre Arte y Sociedad*. Eumed.net.
- DAVIS, F. (junio de 2008). El conceptualismo como categoría táctica. *Revista Ramona*, N°82. 30-40.
http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHfe51/9dd4b48f.dir/r82_30nota.pdf
- DE MICHELI, M. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011a). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011b). La exposición como máquina de guerra. *Minerva*, Núm.16. p. 24-28.
[https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_\(6489\).pdf](https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_(6489).pdf)
- DUBOIS, P. (1990). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La marca editora. (2008).
- DUBOIS, P. (2000). *Video, Cine, Godard*. Libros del Rojas.
- ESCOBAR, T. (2021). *Contestaciones: arte y política en América Latina: textos reunidos de Ticio Escobar : 1982-2021*. CLACSO.
- FIORONI, F., SOTO MANCILLA, M., FERNÁNDEZ, N.V. y CARRON, A. I. (2020). Los pinos y sus efectos invisibles. *Desde la Patagonia, Difundiendo Saberes, Vol. 17, N°30*. pp. 40-48. https://desdelapatagonia.uncoma.edu.ar/wp-content/uploads/2020/12/8.-Revista-30_Fioroni.pdf
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- FOSTER, H. (2004). *Archivos y utopías en el arte contemporáneo*. En I. M. Benítez Dueñas (Dir.). *SITAC III. Resistencia*. Patronato de Arte Contemporáneo. (pp.13-28). <http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/2.-Foster.pdf>
- FOSTER, H. (2009). Cuestionario sobre "lo contemporáneo". *October*, N°130. 3-124. ISSN 0162-2870. <http://direct.mit.edu/octo/article-pdf/doi/10.1162/octo.2009.130.1.3/1753267/octo.2009.130.1.3.pdf>
- FOSTER, H. (2015). *Nuevos malos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Akal.
- FOSTER, H. (septiembre de 2016). El impulso de archivo. *Nimio*, N.º 2. 102-125. ISSN 2469-1879. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/nimio/Nimio-3.pdf>
- GATICA, M., LOPEZ, S., MONEDERO, M. L., PEREZ ALVAREZ, G. (2005). *Patagonia: desarrollo y neoliberalismo*. Editorial Imago Mundi.
- GIUNTA, A. (2010). *Archivo*. En *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Palinodia.
- GIUNTA, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.
- GIUNTA, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo Veintiuno Editores.

- GIUNTA, A. (2020). *Contra el canon. El arte latinoamericano en un mundo sin centro*. Siglo Veintiuno Editores.
- GOLDBERG, R. (1996). *Performance Art*. Ediciones Destino.
- GOLDCHLUK, M. y PENE, M. (Comps.). (2013). *Palabras de archivo*. Ediciones UNL y CRLA Archivos.
- GROYS, B. (2005) *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Pre-textos.
- GROYS, B. (2008). *La topología del arte contemporáneo*. Esferapública.
<http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- GROYS, B. (2009). *Obra de arte total Stalin*. Pre-textos. (pp.165-182).
- GROYS, B. (2016a). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja negra.
- GROYS, B. (2016b). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja negra.
- GUASCH, A. M. (2005), Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar. *Materia, Revista del Departamento de Historia del Arte*, vol. 5. 157-183.
<https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- GUASCH, A. M. (diciembre de 2008). Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 2, N° 2. 10-20. ISSN: 2011-3757.
<https://www.redalyc.org/pdf/2790/279021515002.pdf>
- HARAWAY, D. J. (1988). *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*. En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra. (1995)
- INFANTE, F. y GARCÍA RANEDO, M. (2018). La resistencia del documento. Entrevista a Jorge Ribalta. *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes*. N° 5. 11-21. ISSN 2386-8449.
<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/13557/12504>
- ISIDORI, J. (diciembre de 2019). Misma bolsa. Archivar en las salas de arte nuestros problemas contemporáneos. *Otros logos. Revista de estudios críticos*. N° 10. 161-175. ISSN 1853-4457.
<http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0010/11%202019%20Julia%20Isidori.pdf>
- KLÜSER, B. (Ed.). (2006). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas* (Trad. Miguel Salmerón). Madrid: Síntesis.
- KRAUSS, R. E. (1990) *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili. (2002).

- KRAUSS, R. E. (1996) *La escultura en el campo expandido*. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.
- KOSÍK, K. (1967). *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*. Grijalbo. (pp. 191-213).
- LEFEBVRE, G. (1971). *El nacimiento de la historiografía moderna*. Flammarion.
- LE GOFF, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós.
- LONGONI, A. ((Longoni, 2014)). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel.
- LONGONI, A. (junio de 2014). El mito de Tucumán Arde. *ArteLogie* N°6. ISSN 2115-6395. <https://journals.openedition.org/artelogie/1348>
- LONGONI, A. y MESTMAN, M. (2010). *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.
- MANONELLES, L. (2015). Ai Weiwei: La recepción de su producción artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 27, N° 3. 413-428. ISSN: 1131-5598
- MARCHÁN FIZ, S. (1972). *Del Arte Objetual al Arte del Concepto; Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'*. Ediciones Akal. (1997).
- MARTER, J. y MENDIETA, A. (2013). *Joan Marter and Ana Mendieta in Conversation*. En Ana Mendieta. *Traces* (pp. 228-231). Hayward Gallery.
- MARTINEZ COUSINOU, P. (2016). De la estela de las prácticas documentales de los "largos setenta". *Discontinuidades y vigencias. IC -Revista Científica de Información y Comunicación. N°13*. 289 -293. ISSN: 2173-1071 <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/353>
- MELEND, M. J. (diciembre de 2018). Lo exhibido en cuestión. Poéticas de sitio específico que interpelan el mirar. *Otros logos. Revista de estudios críticos. N° 9*. 176- 180. ISSN 1853-4457.
- MELEND, M. J. (diciembre de 2019). Pensar al arte latinoamericano: desafíos en presente. Entrevista a Andrea Giunta. *Otros logos. Revista de estudios críticos. N° 10*. 176- 180. ISSN 1853-4457. <http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0010/12%202019%20Andrea%20Giunta.pdf>
- MELEND, M. J. (septiembre de 2019). El arte ante los contextos y las temporalidades. En búsqueda de un pensar situado: una lectura de Byung-Chul Han. *Artilugio, N°5*. 19-31. ISSN 2408-462X. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/25314>
- MELEND, M. J. y BELENGUER C. (2019). *Pensando en acto desde este sur*. En Sandoval Forero, E. A., Proto Gutierrez, F. y Capera Figueroa, J. J. (Coords.). *Discusiones, problemáticas y sentipensar latinoamericano. Tomo II -Estudios*

Descoloniales y Epistemologías del Sur Global. (pp. 227-276). CoPaLa & RPDecolonial.

MELO, M. F. (noviembre de 2019) Dinastía Han en Lego. Presencia cerámica en Inoculación. Ai Weiwei en Proa. *Arte e Investigación*, N.º 16. ISSN 2469-1488 <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/961>

MOHLE, E. (4 de octubre de 2020). Un país en llamas, *Cenital*. <https://www.cenital.com/un-pais-en-llamas/>

MOSQUERA, G. (1997). *Arte que va hacia afuera*. En Hollander, K. (ed.). *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. Centro Cultural Arte Contemporáneo.

NÚÑEZ, A., ALISTE, E., y ARENAS, F. (noviembre de 2017) Paisajes en fuga. Imaginarios y arquitecturas geográficas de la Patagonia. *Revista AUS*, N°17. pp. 40-45. <http://revistas.uach.cl/pdf/aus/n22/art07.pdf>

PERREN, J. (2007) *Un desarrollismo genérico en la Patagonia. Pragmatismo y dependencia financiera en la economía neuquina (1960-1991)*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán. <https://cdsa.academica.org/000-108/1024.pdf>

PLITT, L. (octubre de 2015). Por qué una zona de la Patagonia argentina se quedó sin hormigas. *BBC Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151020_argentina_patagonia_pinos_hormigas_lp

RAMÍREZ, M.C. y OLEA, H. (2000). (eds.). *Heterotopías: Medio Siglo Sin Lugar: 1918-1968*. Museo Nacional Reina Sofía.

RAMÍREZ VELÁZQUEZ, B. R. y LÓPEZ LEVI, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Reyente, J. (28 de julio de 2021), Sin nieve ni agua, preocupa también el riesgo de incendios, *Mejor Informado*. <https://www.mejorinformado.com/regionales/2021/7/28/sin-nieve-ni-agua-preocupa-tambien-el-riesgo-de-incendios-81075.html>

RICHARD, N. (1996). *Signos culturales y mediaciones académicas*. En: González, B. (comp.) *Cultura y Tercer Mundo. I. Cambios en el saber académico*. (pp: 1-22). Editorial Nueva Sociedad.

RICHARD, N. (junio de 2009) Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial Alrededor de la noción de "Sur". *Revista Ramona*, N° 91. pp. 24-30 http://70.32.114.117/gsd1/collect/revista/index/assoc/HASH01ba/04ba2de9.dir/r91_24nota.pdf

RICHARD, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Ediciones Universidad Diego Portales.

- ROLNIK, S. (2008). Furor de Archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*. Vol. IX, N° 18-19. 9-22. ISSN 0124-4620. <https://www.redalyc.org/pdf/414/41411852001.pdf>
- SARMIENTO, D. F. (1899) *Obras de D. F. Sarmiento. Tomo XXIII. Inmigración y Colonización*. Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- SCOTTO, V. (2016). *Nuevos recorridos por el archivo: Una pregunta para la filología* (Tesis de grado). -- Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1346/te.1346.pdf>
- SEKULA, A. (2004). *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*. En J. Ribalta (Ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. (pp. 35-63). Gustavo Gili.
- SERVICIO NACIONAL DE MANEJO DEL FUEGO. (enero a marzo de 2022) *Reporte mensual de alerta temprana*. Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible. <https://www.argentina.gob.ar/ambiente/fuego/alertatemprana/reportemensual>
- SLOTTERDIJK, P. (2007). *Crítica de la razón cínica*. Siruela.
- STELLA, V. (noviembre de 2018) Tensiones en torno al reconocimiento indígena. La lucha por ser mapuche y tehuelche en la costa y valle de Chubut. En *Cuadernos de Antropología Social* N° 50. pp. 49-66. ISSN 1850-275x https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/104330/CONICET_Digital_Nro.5fc10ebe-1165-4806-b44d-b2cf7c5c7ff5_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- TACCETTA, N. (junio de 2018). En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contra-archivo en la obra de Voluspa Jarpa. *Revista Heterotopías del Área de Estudios del Discurso de FFyH*. Vol. 1, N° 2. 45-70. ISSN:2618-2726. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/22646/22400>
- TAYLOR, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso.
- TAYLOR, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- TELLO, A. M. (diciembre de 2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis* N° 58. 126-144. ISSN 0568-3939. <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n58/art07.pdf>
- TELLO, A. M. (julio-diciembre 2016). Foucault y la escisión del archivo. *Revista de Humanidades*, N°. 34. 37-61. ISSN: 0717-0491. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321249341002>
- TROYA, M.F. (enero de 2012). Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. N° 42. 17-3. ISSN: 1390-1249. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/458/443>

TUERO, S y PICCINI, J. (Ed.) (2020) *Patagonia*. Bex Ediciones.
<https://en.calameo.com/read/006092372a5edffc87a23>

VESPASIANO, C. (marzo de 2021). Advierten que la proliferación de especies de pino contribuye a los incendios forestales. *Bariloche 2000*.
<https://www.bariloche2000.com/noticias/leer/advierten-que-la-proliferacion-de-especies-de-pino-contribuye-a-los-incendios-forestales/131899>

WAJCMAN, G. (2001). *El objeto del siglo*. Amorrortu. (pp. 43 -77).