



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

### **Jaquear el archivo. Reflexiones a propósito del proyecto *Inakayal vuelve. Bordar el genocidio mapuche***

María José Melendo\*  
(UNCo-UNRN)

Gustavo Javier Cabrera\*\*  
(CONICET-UNRN)

#### **Resumen:**

Desde hace algunas décadas, en el arte contemporáneo se observa una tendencia a utilizar material de archivo como insumo para la producción de experiencias estéticas, fenómeno que se concreta en una pluralidad de operaciones poéticas que ensayan modos de apropiación y resignificación de documentos de diverso origen. Atendiendo a dicho fenómeno, en este artículo examinaremos las dinámicas desplegadas en *Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio Mapuche*, propuesta artística del artista argentino Sebastián Hacher que resignifica un *corpus* de fotografías que pertenecen al archivo fotográfico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, realizadas en el siglo XIX en el marco de la avanzada militar sobre el territorio patagónico llamada “Conquista del Desierto”.

---

\* Licenciada en Filosofía (UBA) y Doctora en Filosofía (UBA). Docente e Investigadora en la Universidad Nacional del Comahue y en la Universidad Nacional de Río Negro. Sus publicaciones e investigaciones versan sobre el pensamiento filosófico y su relación con el arte contemporáneo, el presente y la memoria. Fue compiladora junto a María Eugenia Borsani del libro *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*, 2016. Asimismo, junto a Gustavo Cabrera compiló el libro *Estallar el borde. Estudios situados sobre poéticas artísticas contemporáneas*, Editorial de la Universidad Nacional de Río Negro, 2022.

\*\* Profesor Nacional de Artes Plásticas (INSA, 2007), Especialista en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes (UNA, 2018) y Magíster en Arte Latinoamericano (UNCuyo, 2024). Actualmente cursa el Doctorado en Artes de la UNC como becario del CONICET. Integra Plataforma horizontal, un equipo de reflexión en torno al arte contemporáneo que se inscribe en la UNRN. Compiló junto a María José Melendo el libro *Estallar el borde. Estudios situados sobre poéticas artísticas contemporáneas*, Editorial de la Universidad Nacional de Río Negro, 2022.

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estudios lAGos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

Planteamos aquí que, en el despliegue de dinámicas específicas del arte contemporáneo, Hacher recupera estas fotografías no solo para observar su faz visible -la consolidada desde el relato oficial- sino también para indagar en los rastros de lo silenciado, los registros espectrales del lado oculto de la gesta civilizatoria del Estado Nacional, haciendo emerger pasados latentes.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo, Archivo, Conquista del Desierto, Fotografía, Memoria

**Abstract:**

Over the past few decades, contemporary art has shown a growing tendency to use archival material as a source for the production of aesthetic experiences -a phenomenon that is expressed through a plurality of poetic operations that explore modes of appropriation and re-signification of documents from diverse origins.

Considering this phenomenon, this article examines the dynamics at play in *Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio Mapuche* (“Inakayal Returns. Embroidering the Mapuche Genocide”), an artistic project by Argentine artist Sebastián Hacher that re-signifies a corpus of photographs belonging to the photographic archive of the Museum of Natural Sciences of La Plata, taken in the 19th century within the context of the military campaign over the Patagonian territory known as the “Conquest of the Desert.”

We propose that, through specific dynamics characteristic of contemporary art, Hacher reclaims these photographs not only to observe their visible aspect -that consolidated by the official narrative- but also to probe the traces of what has been silenced: the spectral records of the hidden side of the National State’s so-called civilizing enterprise, thereby bringing latent pasts to the surface.

**Keywords:** Contemporary Art, Archive, Conquest of the Desert, Photography, Memory



# estros lagos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

### Introducción

Este artículo se propone reflexionar sobre los modos en que las prácticas artísticas contemporáneas se relacionan con los archivos, reparando en la atención que desde hace ya tiempo el arte les presta como insumos a ser recuperados desde otras miradas no técnicas sobre los contenidos archivados. A partir de este interés por los archivos, surgen diversas obras que proponen estrategias con las que al descontextualizarlos de su situación de origen introducen posibilidades inéditas para su acceso e interpretación.

Aquí atenderemos al trabajo que propone un proyecto artístico en torno a un grupo de fotografías que integran el archivo del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, halladas entre 2004 y 2006 y puestas en circulación. Tales fotografías correspondían a numerosos retratos realizados a indígenas agrupados en dos series; por un lado, los retratos antropométricos de pobladores indígenas de Chaco, realizados en 1906 por Carlos Bruch en la expedición presidida por el médico y etnólogo alemán Roberto Lehmann-Nitsche; por otro lado, los retratos realizados por Samuel Boote en 1895 a los caciques Inakayal, Foyel y Saihueque junto a sus familiares, quienes fueron llevados al museo de La Plata como prisioneros una vez finalizada la empresa militar llamada “Conquista del Desierto”. Tales fotografías, que registran a decenas de personas posando ante el dispositivo, ponen en tensión la idea de *desierto* que se buscaba instalar designando este amplio territorio como un espacio vacío y, por lo tanto, listo para ser ocupado. Abordaremos aquí distintas capas que pueden identificarse alrededor del *desierto* como una escenificación, un artificio estructurado desde intenciones políticas.

La aproximación al proyecto de Sebastián Hacher: *Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio Mapuche* (2017) permitirá exhibir esa polifonía que habita al desierto como construcción política en donde Hacher resignifica las fotografías tomadas por Samuel Boote desde la intervención de esos retratos, primero iluminándolos digitalmente y luego

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Decoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estudios lAgos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

a través del bordado, con la intención de crear un lazo afectivo allí donde quienes posaron fueron violentados.

Proponemos pensar aquí en la acción de jaquear que el diccionario define como un verbo transitivo que inicialmente remite al universo del juego de ajedrez; poner en jaque implica obligar al adversario a mover su rey y evitar la derrota. Pero la expresión se trasladó al lenguaje corriente con expresiones como poner en jaque algo o a alguien y, más recientemente, en informática, da cuenta de un ataque, de la introducción de forma no autorizada en un sistema. La palabra ratifica en sus usos un mismo suelo semántico agrupado en acciones: atacar, acorralar, inmovilizar, hostigar. Si trasladamos entonces dicho suelo al campo del arte se vislumbra la potencia de las prácticas para jaquear al archivo e interceptarlo a través de acciones que lo aíslan de su origen y revelan -por el medio artístico- narrativas silenciadas. Así, aquí abordamos la mencionada obra de Hacher como ensayo de jaqueo, al intervenir los archivos fotográficos y “revelar” la violencia de esas imágenes.

### 1. La escenificación del desierto

La experiencia sobre la que trabajaremos en este artículo toma como insumo un *corpus* de archivos que remiten a la Conquista del Desierto, acontecimiento histórico sucedido en la Patagonia argentina entre 1878 y 1885. Se trató de una serie de avanzadas militares sobre territorios indígenas considerados lugares de la barbarie y, por lo tanto, culturalmente vacíos. Tal como observa Ana Butto, esta construcción simbólica “convertía a los territorios habitados por los grupos indígenas en un desierto que debía ser llenado por el estado-nación civilizado” (2017: 60). En este contexto, la designación del territorio como *desierto* excede una perspectiva geográfica para, en cambio, constituirse como una categoría retórica que no solo remite a la presunta aridez del suelo -un recorte que paradójicamente incluía la pampa húmeda y la cordillera andina-, sino, especialmente, a la idea de un espacio deshabitado. El desierto constituye durante el siglo XIX un *topos* elaborado desde la literatura que, por medio de relatos que se



# estros lagos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

reiteran, consolidan la idea de que el desierto engendra el mal (Delrio, 2017) y, por lo tanto, requiere ser domesticado<sup>1</sup>. En esta configuración, la idea del vacío fricciona con la noción del peligro del indio que lo habita: una contradicción que se resuelve discursivamente refiriendo a una ocupación menor de grupos desorganizados, nómades, carentes de civilización y que, tal como propone la reposición contemporánea de esta narrativa, provendrían del otro lado de la cordillera.

En este artículo nos interesa observar cómo esta narrativa, construida hasta aquí por medio de la literatura y esbozada en la pintura, se consolida en imágenes fotográficas que, si bien no son las primeras que se realizan en el territorio, son las que fundan el imaginario del desierto y lo describen en los contextos urbanos de la élite nacional (Masotta, 2006).

Para explicar el rol de la fotografía en este contexto, es dable mencionar que la Conquista del Desierto fue asistida por tecnologías modernas en diversas facetas. La técnica marcó la diferencia en el terreno militar, ya que la incorporación del fusil de retrocarga Remington aventajó exponencialmente al Ejército Argentino en el campo de batalla, pero también jugó un rol fundamental en el dominio simbólico del espacio, dado que fue por medio del telégrafo y el teodolito -entre otros dispositivos de precisión- que se pudo medir y ordenar geoméricamente un vasto territorio que en gran medida se desconocía. Es en este campo que la fotografía aparece como otro dispositivo de registro, operando en un doble rol: la asistencia del registro topográfico, por un lado, y la consolidación estética del paisaje como desierto, por el otro (Penhos, 2017).

Dos de las campañas militares que se inscriben en la Conquista contaron con un amplio registro fotográfico que documenta el avance militar y estatal sobre el “desierto”

---

<sup>1</sup> La literatura del siglo XIX ilustró el tópico del “desierto” con temas recurrentes como es el caso de “la cautiva”, y con las consecuentes imágenes pictóricas que dieron visualidad a episodios reiterados y convertidos en íconos como fueron los malones. Tell señala la importancia de las descripciones del desierto desplegadas en la literatura como probable influencia en las decisiones estéticas adoptadas por Pozzo en la producción de las fotografías en el marco de la campaña (2019, p. 27).



# estros lagos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

patagónico y los pueblos indígenas. La primera fue la que llevó adelante el entonces Ministro de Guerra Julio Argentino Roca en 1879, relevada por el fotógrafo italiano Antonio Pozzo, quien editó un álbum con 53 fotografías titulado “Expedición al Río Negro”. La segunda campaña fotografiada fue dirigida por el General Conrado Villegas entre 1882 y 1883, registrada por los ingenieros topógrafos Carlos Encina y Edgardo Moreno, quienes editaron un álbum con 182 fotografías: “Vistas topográficas del Territorio Nacional del Limay y Neuquén”.<sup>2</sup> Las tomas de estas campañas tuvieron objetivos diferenciados: el álbum de Pozzo se concentró en registrar la gloria del ejército, mientras que la campaña de Los Andes, comandada por Villegas tres años después, tuvo como objetivo fundamental el registro del territorio atendiendo a sus aspectos geográficos y morfológicos, con especial énfasis en el valor productivo de los mismos como recursos naturales. Pero además, como señala Verónica Tell (2017), el registro en sí se presenta como una acción de dominio. La cámara, un instrumento emblemático de la razón occidental es la que permite capturar los espacios y expropiarlos simbólicamente.<sup>3</sup> Como ya anticipamos, estas imágenes no solo desplegaron una dimensión científica, sino que también fueron perfiladas desde un régimen de visibilidad que permeó en los modos de mirar y representar el territorio. Tal como destaca Marta Penhos, (2016) en aquella época los pretendidos límites entre imágenes artísticas y científicas aún no se encontraban rigurosamente definidos. Tal es así que su potencia estética y descriptiva fue capitalizada en el entorno porteño, donde las fotografías del

<sup>2</sup> Cabe destacar que tal como consigna Butto (2017), la ocupación definitiva de la Patagonia se daría a partir de las expediciones del General Conrado Villegas al Nahuel Huapi en 1881, a Los Andes en 1882-3 y a otros sectores patagónicos dispersos en 1884. Estas campañas militares se pensaron como la avanzada sobre el “desierto”, que terminaría con “el problema del indio” y consolidaría las fronteras australes del estado argentino, aportando nuevas tierras para lo que se pensaba como un ilimitado crecimiento económico.

<sup>3</sup> De acuerdo con Tell, la aparición del dispositivo en algunas de aquellas fotos por medio de sombras proyectadas sería un modo de evidenciar este artilugio afirmando esta domesticación del territorio salvaje por medio de la técnica: “a partir de estas sombras se pone en evidencia el proceso fotográfico. Esta evidencia toma la forma de discurso subyacente y, aun lo que pudiera atribuirse a un descuido, es parte –y no la menos interesante y significativa– de este.” (Tell, 2017: 40).



# estros lagos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

álbum de Encina, Moreno y Cía. delinearon la fisonomía de un territorio que se presentaba misterioso y distante. (Masotta, 2006)

Las representaciones del territorio en estas fotografías han sido reiteradamente abordadas en análisis que procuran interpretar las intencionalidades con las que fueron concebidas. Por caso, las tomas consecutivas de fotografías que recorren el horizonte, montando virtualmente una posible panorámica por yuxtaposición, dan cuenta del intento de describir la extensa llanura de la estepa en el avance de la primera campaña. Ana Butto advierte que solo 14 de las 235 fotografías que integran los álbumes exhiben actos de la avanzada perpetrada; pero aun así, resulta significativo que la escenificación del desierto se consolida tanto en las imágenes del paisaje sin humanos, como en aquellas que los incluyen. En este segundo grupo, se destaca el lugar asignado a las figuras, disminuidas proporcionalmente en el amplio panorama de la meseta, una construcción discursiva que, según proponen Héctor Alimonda y Juan Ferguson (2004), podría interpretarse como el propósito de comprobar la premisa de que el territorio se encontraba deshabitado al contrastar la proporción insignificante que ocupan en la inmensidad.

Pero, por otro lado, en los registros en los que aparecen pobladores originarios, se puede observar procedimientos de aculturación tendientes a desgranar la comunidad del pueblo mapuche. Al respecto, Fernando Sánchez (2020) señala que estas campañas de extensión de fronteras hacia el sur pueden ser caracterizadas sustancialmente como máquinas territorializadoras desplegadas tanto sobre el espacio como sobre las poblaciones: una operación geopolítica y biopolítica a la vez en la que actuaron sacerdotes, educadores, topógrafos y fotógrafos. En las fotografías se puede observar, por caso, ceremonias de bautismos forzados en los que los mapuche son simbólicamente integrados a un Estado Nación de base cristiana (Alimonda y Ferguson, 2004).

El destino de estos pueblos, expulsados de las tierras que ocupaban ancestralmente, derivó en dos destinos posibles: algunos se refugiaron en regiones marginales sobre las que el Estado aún no avanzaba, otros fueron aprisionados en

# estros logos

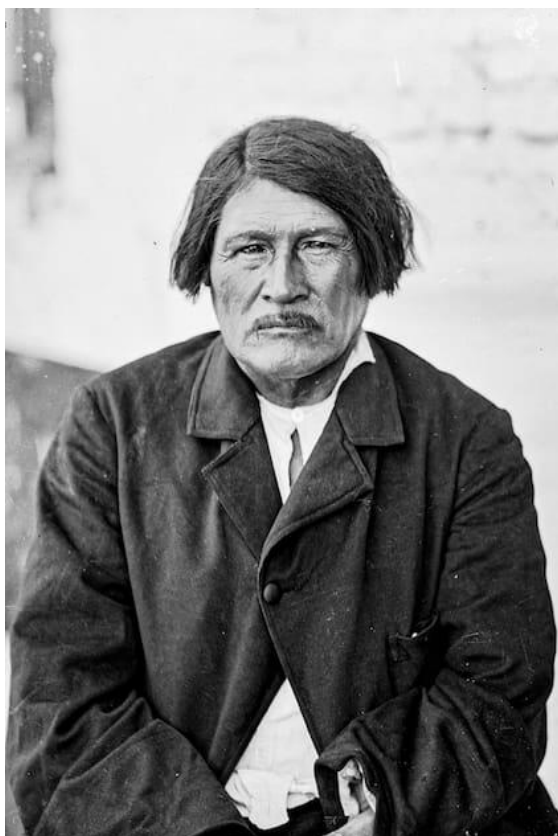
## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

campos de detención en condiciones inhumanas. En este sentido, resulta importante remarcar que familias enteras fueron trasladadas a pie hacia un campo de concentración creado en lo que hoy es el pueblo de Valcheta, donde permanecieron hacinados antes de continuar un éxodo forzado hacia Buenos Aires. Resulta difícil precisar la figura con la que se encontraban reclusos ¿presos, secuestrados, rehenes o cautivos? Probablemente la figura más adecuada pueda ser la de esclavos, dado que el proceso de su incorporación a la civilización criolla fue el de su reducción a la servidumbre. Prueba suficiente son los repartos de indios que se realizaban en Buenos Aires, documentados en los periódicos porteños (Alimonda y Ferguson, 2004).



**1 Samuel Boote. Retrato fotográfico del lonko Inakayal. Museo de la Plata (Ca. 1895). Archivo del grupo GUIAS.**

Sin embargo, otra figura emergió para consignar a los mapuche en el marco ideológico de la Modernidad, ya que paralelamente ingresaron al campo discursivo de la ciencia como objeto de estudio. En este contexto, las fotografías de cautivos de pueblos originarios no buscaron reparar en la singularidad de los representados, sino que respondieron a fines etnográficos donde los sujetos fueron objetivados con el fin de analizar su morfología, atendiendo a una presunta diferencia racial que merecía ser registrada y estudiada. Una construcción de la alteridad que jerarquizaba identidades humanas desde una



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

perspectiva pretendidamente racional.<sup>4</sup> Estas prácticas fundaron la conformación de colecciones en las que las fotografías fueron archivadas junto a cráneos y esqueletos, así como también de “nativos vivos”. Es el caso del cacique Inakayal (imagen 1) y su familia (cuyas fotografías serán abordadas aquí) quienes fueron encerrados, obligados a trabajar y tomados como objeto de investigación científica en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, fundado en 1884 bajo la dirección de Francisco Moreno y abierto al público en 1888. Este episodio expone el absurdo con el que la ciencia, un campo discursivo de altísimo prestigio por su presunta objetividad racional, conminó a un grupo de personas a un espacio paradójico: fuera de la Historia, pertenecientes a un pasado precivilizatorio - y por lo tanto disponibles para ser observadas como restos arqueológicos<sup>5</sup>- pero también categorizadas como esclavos. En esta narrativa, cumplían el doble rol de limpiar el museo y de ser parte de su acervo simultáneamente.

En este trabajo procuramos indagar el potencial que despliegan ciertas prácticas de arte contemporáneo para jaquear los sentidos comunes erigidos sobre archivos oficiales que ostentan una garantía de verdad legítima.

## 2. Arte y archivo

En las últimas décadas, un creciente caudal de acciones artísticas sostiene sus poéticas en torno a la noción de *archivo*, devenido en una categoría estética desde la década de los 90 (Anna María Guasch, 2005, 2011; Hal Foster, 2015, 2016; Suely Rolnik, 2010; Andrea Giunta, 2014, 2010a, 2010b, Maximiliano Tello, 2015; Mario Cámara, 2021;

<sup>4</sup> Resulta notable que estos usos de la fotografía contrastan con los primeros registros que se hicieron de los indios en décadas previas, en las que fueron retratados en un registro pintoresco en estudios de Buenos Aires (Penhos, 2004).

<sup>5</sup> Carlos Massota (2006) propone la noción de “imaginación arqueológica” para explicar la construcción ficcional que permitió a los científicos de fines del siglo XIX sortear el conflicto ontológico del indio, inscripto en un sitio impreciso entre el pasado prehistórico y su existencia contemporánea. En este ejercicio, las fotografías etnográficas procuraron elidir todo rastro de modernidad en los indios que, en muchos casos, habían estrechado vínculos políticos con el gobierno nacional y habían accedido a un capital cultural que excedía los presuntos límites atávicos que se les procuraba asignar.



# estros lAgos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

Georges Didi-Huberman, 2007). Sin embargo, su emergencia en el campo del arte no sucede independiente de otras esferas del conocimiento, sino que se vincula con un giro filosófico iniciado en la segunda mitad del siglo XX. En este proceso que reconoce el rol medular del archivo en la escritura de la Historia y su injerencia en la consolidación de las narrativas sociales sobresalen dos autores fundacionales en el campo del pensamiento occidental: Michel Foucault y Jacques Derrida.

El primero, delinea el concepto de *archivo* como “*el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados*” (resaltado del autor) (Foucault, 2002:171), una concepción axial en su obra pues, tal como señala Maximiliano Tello (2016), el archivo es una categoría que vertebra todas sus investigaciones. Por un lado, el pensador francés entiende el archivo como una dimensión inmaterial que determina la configuración de los campos discursivos, pero por otro lado se destaca su trabajo con archivos físicos porque su atención a los documentos acopiados en instituciones modernas diversas se constituye como un procedimiento sumamente fecundo en sus investigaciones. Es por medio de la observación minuciosa de estos materiales - desestimados por la Historia- que encuentra valiosos registros marginales que le permiten deconstruir las formaciones discursivas monolíticas que examina, una maniobra de desmontaje que se constituye como operación arqueológica (2002).

Derrida, por su parte, se remonta a la etimología del término para realizar una suerte de remontaje genealógico:

El sentido de "archivo", su solo sentido, le viene del *arkhêion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban (...) Los arcontes son ante todo sus guardianes. No solo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos. (Derrida, 1996: 10)



# estros lagos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

En este análisis se destaca que el origen del archivo está ligado a un poder jerárquico, puesto que el resguardo de los documentos es competencia de los arcontes. También se explicita que un espacio de consignación es condición necesaria para la configuración del archivo, a partir de lo cual se constituye como un bien de disponibilidad regulable. En este sentido, se torna válida la pregunta por el acceso a los archivos, en tanto resultan administrados por sujetos específicos o entidades de diversa y mutable naturaleza que habilitan o restringen su disponibilidad configurando una amplia gama de variables: archivos públicos, privados, secretos, clasificados, estatales, marginales, prohibidos, olvidados, etc.

Pero tal como advierte Derrida, a esta condición material primera se suma otra, estrechamente ligada, que es la de la interpretación. El arconte no solo regula el acceso al archivo, sino que también ejerce la función hermenéutica, puesto que posee la autoridad en la administración de sus sentidos. Este aspecto resulta clave porque acentúa el sesgo político inherente al archivo, destacando su importancia en el control sobre las narrativas legitimadas. En suma, poseer el archivo supone no solo regular su disponibilidad sino también administrar sus sentidos autorizados. El archivo se constituye así como un territorio de disputa en el que se ponen en tensión narrativas sociales que pugnan por instituirse en el campo social.

Ambos abordajes acentúan la función legislativa del archivo, en tanto es desde la administración de sus interpretaciones que se tornan sólidas prescripciones. Foucault afirma que “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho” (2002: 170), destacando su funcionamiento como un dispositivo de poder que opera en el campo discursivo, contorneando los límites de lo decible, lo pensable y, por lo tanto, de lo posible. Derrida, por su parte, señala que de la función hermenéutica deriva la dimensión nomológica del archivo, en tanto las interpretaciones oficiales se tornan ley (Derrida, 1996: 10).

En este artículo nos ocupamos de pensar en un archivo singular, aquel conformado por un conjunto de fotografías que registran los rostros de los prisioneros mapuche que, en un acto de objetivación, fueron desterrados del ámbito de lo humano



# estros lAgos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

para ser inscriptos en un espacio residual. Nuestra preocupación, sin embargo, no solo reside en desentrañar los sentidos oficiales que fueron asignados a estos documentos visuales en el marco de la modernidad decimonónica, sino también en examinar las operaciones poéticas que se articularon para ensayar modos de emanciparlos, librándolos del destino siniestro al que fueron conminados.

En este sentido, resulta pertinente destacar que el trabajo con el archivo se enlaza de forma orgánica con una tendencia a operar sobre la Historia desde la producción artística. Tal como señala Miguel Ángel Navarro, “los artistas contemporáneos se adentran en el terreno de la historia ‘performando’ un tipo particular de historiador. Un historiador que entiende el pasado como algo vivo, no clausurado, que afecta al presente y opera en nuestro tiempo.” (Hernández Navarro, 2012: 39). Pero esta corriente archivista en la que se encauza un número creciente de producciones contemporáneas no se presenta como un *corpus* homogéneo en el que se repite un patrón procedimental, sino como un complejo entramado de opciones poéticas singulares.

En virtud de este panorama, examinar las operaciones del arte contemporáneo en torno al archivo demanda una atención rigurosa a múltiples rasgos que delinear la especificidad de cada caso. Por un lado, podemos señalar aquellas poéticas que optan por producir archivos propios, con la certeza de que la potestad archivadora puede disputarse desde el presente en la configuración de memorias para el futuro; incluso aquellas que consideran la posibilidad de narrar memorias paralelas a las oficiales, trayectorias sociales que en la Historia han sido desestimadas por no constituir valor para la consolidación de narrativas hegemónicas. En esta línea se inscriben las experiencias que Hal Foster (2017) consigna en su análisis de lo que denomina impulso archivista.

Pero, por otro lado, se presentan experiencias que toman como insumo archivos preexistentes. En ellas aparece como primera variable el tipo de documentos que se examinan: si es que se trata de documentos públicos o privados, oficiales o paraestatales, personales o colectivos, y un largo etcétera. En esta línea, destacamos

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

el enfoque de Anna María Guasch (2005) que, atravesada por una mirada foucaultiana, considera los archivos como dispositivos de poder susceptibles de ser reconfigurados desde el arte en derivas que habilitan la posibilidad de erigir relatos horizontales y desjerarquizados. Estas resignificaciones críticas ostentan la potestad de revelarlos a contraluz ensayando activaciones que pueden interpelar las narrativas oficiales y legítimas:

lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo *corpus* y un nuevo significado (Guasch, 2005: 158).

Desmenuzar las variables que informan el vasto terreno del giro archivístico excede los objetivos de este artículo, pero el esbozo de algunas de ellas nos permite abordar la obra de Hacher reparando en aquellos aspectos que merecen atención a la hora de escrutar sus sentidos en busca de iluminar su especificidad: aquellos aspectos que la hacen singular en el prolífico campo en el que se inscribe.<sup>6</sup>

### 3. Archivos bordados

Analizaremos aquí una experiencia artística que encontramos ejemplar en la manera de trabajar con el archivo, entendiéndolo como material que requiere alguna estrategia para iluminarlo, activarlo, volverlo visible. Todas acciones que ocurren en *Inakayal vuelve*.

<sup>6</sup> Cabe consignar que existe un creciente *corpus* de obras que giran en torno a los episodios sucedidos en torno a la anexión de la Patagonia al Estado Nacional argentino que operan con archivos. Entre ellos, cabe mencionar la obra de Cristina Piffer, Leonel Luna, Mariana Lombard, Mauro Rosas, Gabriel Orge, el colectivo Nomonumentos de Viedma, entre otros. Asimismo consignamos la pieza *Desmontaje* del colectivo URS, referida en el libro *Estallar el Borde* (Melendo; Cabrera, 2022).

# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

*Bordar el genocidio mapuche*, proyecto del que podemos establecer un inicio pero no una finalización, lo que lo vuelve abierto a múltiples temporalidades y a diversas formas de materialización que aquí comentaremos.



**2 Retrato fotográfico del Lonko Saihueque. A la izquierda la imagen original de Samuel Boote (Ca. 1895), recuperada del archivo del Museo de la Plata (Archivo grupo Guías). A la derecha: imagen iluminada digitalmente por Sebastián Hacher para el proyecto "Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio Mapuche" (2018).**

Su autor, Sebastián Hacher, es periodista, fotógrafo y escritor. Es también, como él mismo se describió: un hombre que borda. Asimismo, describió la experiencia *Inakayal vuelve* como una investigación performática, el tendido de una red, una experiencia transmedia de no ficción que tuvo varios momentos e involucró distintas

DEYCRIT *Sur*



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estros lAGos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

poéticas como la iluminación y el revelado de material fotográfico, el bordado en intimidad y también en comunidad, el registro performático de un viaje, y la escritura de crónicas publicadas en la Revista Anfibia<sup>7</sup> cuya web aloja los distintos materiales que encierra este proyecto.

Hacher cuenta que el punto de partida fue el acceso a un grupo de fotografías tomadas a fines del siglo XIX que retrataban a hombres, mujeres, niñas y niños pertenecientes a las comunidades mapuche y tehuelche. Esas fotografías se encontraban en los archivos del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Dicho museo aloja colecciones que corresponden a las áreas de Geología, Botánica, Zoología, Paleontología y Antropología. En los últimos años, algunas de sus colecciones y criterios de exhibición han sido objeto de debates. Las principales controversias giran en torno a la solicitud de restitución de restos humanos pertenecientes a comunidades originarias, cuestionando así la continuidad de los guiones museales que persisten en su intención de exponer restos provenientes de cementerios indígenas profanados durante las campañas militares ya mencionadas. De algún modo, continuar exponiendo esos materiales desliza una ponderación laudatoria de los posicionamientos científicos y políticos que generaron esas colecciones. Aquí destacamos que, en dicho contexto de revisionismo crítico alrededor de la práctica de los archivos y las exposiciones, entre 2004 y 2006, Xavier Kriscautzky, fotógrafo y ex-trabajador en dicho museo recuperó y visibilizó cientos de retratos antropométricos realizados a indígenas en placas de vidrio. Tal como cuenta Cecilia Casablanca (2022), esta labor, además de costarle su puesto de trabajo, derivó en la publicación del libro *Desmemoria de la Esperanza* (2007).

Por su parte, cabe mencionar el surgimiento en 2006 del colectivo GUÍAS<sup>8</sup>, un grupo de antropólogos que desde entonces impulsa la interrupción de la exhibición de

<sup>7</sup> Véase: <https://inakayal.revistaanfibia.com/>

Por su parte, Hacher menciona el apoyo del Espacio de Articulación Mapuche y Construcción Política, de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Río Negro. En octubre de 2018 el proyecto ganó el Fondo Metropolitano de las Artes y el Fondo Nacional de las Artes.

<sup>8</sup> El Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social (GUIAS), es una organización autoconvocada de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La



# estros lagos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
 Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

restos humanos y realiza gestiones para que sean devueltos a sus comunidades. A su vez, encontró y recuperó otra parte importante del archivo fotográfico, más de 200 fotografías de gran formato que fueron exhibidas en la muestra itinerante *Prisioneros de la ciencia* (2020). La muestra, diseñada a partir del acervo del museo, contaba con dos grandes grupos fotográficos a los que hicimos referencia en la introducción: los retratos realizados por Samuel Boote en 1895 a los caciques de la Patagonia y los retratos de Carlos Bruch realizados en 1906 a los pobladores indígenas del gran Chaco compulsivamente convertidos en braceros para el ingenio azucarero La Esperanza en la provincia de Jujuy.

Además de las fotografías, el archivo contaba con los registros documentales de los restos de los prisioneros que habían sido catalogados en las colecciones antropológicas. Así, el guion curatorial mostraba el modo en que los sobrevivientes pasaron a formar parte de las colecciones del museo en una doble condición: como prisioneros de guerra y como objetos de estudio de la ciencia colonialista (Casablanca, 2022).

La circulación de estos materiales (que no estaban exhibidos) en espacios externos al museo provocó que fueran observados y se problematicen sus sentidos e incluso su legitimidad. Así, estas imágenes -luego haber permanecido décadas en el silencio y el olvido- fueron resignificadas a través del medio artístico.

Hacher trabajó a partir de fotografías de hombres, mujeres y niños, retratados contra su voluntad después de una marcha larguísima desde la Patagonia. Los que lograron superar esa travesía fueron llevados en barco a Buenos Aires y luego confinados en la Isla Martín García o en Tigre. Como ya advertimos, la familia de Inakayal, junto a la de los caciques Foyel y Sayhueque, fueron trasladadas al Museo de Ciencias Naturales, donde vivieron como prisioneros, encerrados en el subsuelo bajo condiciones

---

Plata. Su principal objetivo es atender los reclamos realizados por los Pueblos Originarios, de no exhibición y restitución a sus comunidades de los restos humanos que forman parte de colecciones museográficas.

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Decoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estudios lAGos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

insalubres, sin recibir luz natural, en espacios húmedos y helados<sup>9</sup>. Encerrados como estaban se los conminó a realizar tareas de servidumbre; se les otorgó compulsivamente un nuevo nombre, distinto al que reconocían como propio; es el caso de Tropa Chün, hija del lonko Foyel, renombrada por el Perito Moreno “Margarita”, quien murió en cautiverio en el museo a los 33 años.

Se los sometió también a estudios antropológicos y a mirar a la cámara: por ello, tales colecciones se vuelven documentos de la barbarie, archivos intolerables con los que Hacher entró en contacto y que se propuso intervenir. El punto de partida entonces fue la perplejidad que esas imágenes le transmitían, porque latían, interpelaban: lo interpelaban. Hacher cuenta que se detuvo sostenidamente en la mirada de los retratados, fotografiados sin su consentimiento; se propuso entrar en diálogo para restituirles algo que el dispositivo buscó violentar.

El proyecto entonces estuvo atravesado por la escritura y el bordado como vehículos para revelar. Hacher creó una metodología de trabajo que involucró varios pasos. El primero consistió en iluminar digitalmente las imágenes que originalmente eran en blanco y negro; luego, el fotógrafo Gerardo Dell ‘Oro las imprimió en papel de algodón y Sebastián diseñó la intervención en la fotografía que después bordaba.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Cuando morían, sus cráneos, huesos, cabelleras fueron utilizados como insumos de la investigación científica.

<sup>10</sup> Así nació *Restitución*, una muestra que reunía esas fotografías bordadas y el registro de una acción performática realizada en colaboración con la artista Mariana Corral, en la que decidieron transitar el mismo territorio que supieron pisar los caciques Inakayal, Sayhueque y Foyel.

# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025



**3 Sebastián Hacher. Proyecto "Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio Mapuche". Registro del proceso de revelado de fotografías recuperadas del Museo de La Plata. (2018)**

En las crónicas de estos procesos acontecidos en distintas temporalidades -que fueron publicadas en la Revista Anfibia<sup>11</sup>- cuenta que partió de doce fotos de prisioneros Mapuche-Tehuelches cuyas fotografías se pintaron, se imprimieron y luego se intervinieron por medio del bordado; escribió que la intención era sacarlas de la oscuridad en las que fueron tomadas, un intento de restituirles el alma que les fue quitada al momento de las tomas; cuenta que: “Al bordarlas recurrimos a técnicas propias y de otros pueblos. Cubrir las con esos diseños es una forma de infundirles fuerza: mediante la luz y el color quisimos aportar nuestro grano de arena para liberarlas en las tierras donde cabalgaron, amaron y soñaron” (Hacher, Anfibia).

<sup>11</sup> <https://inakayal.revistaanfibia.com/>

# estros logos

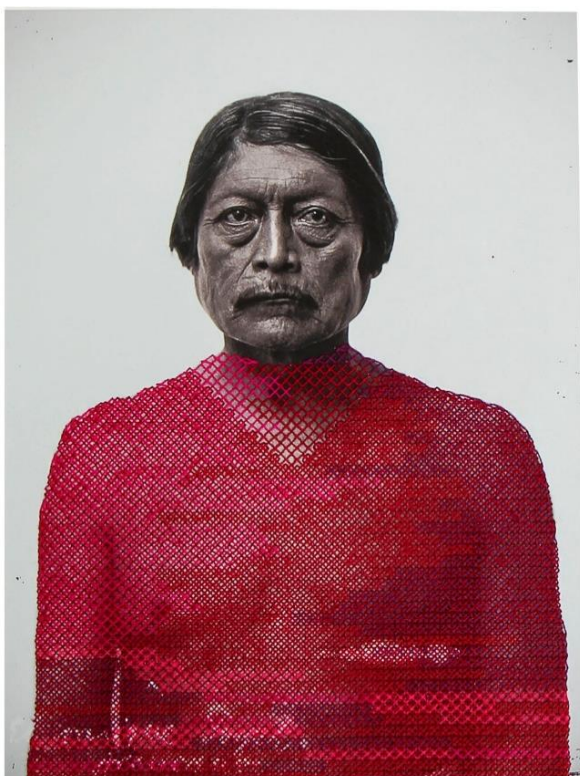
## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

Subrayamos que dicha iluminación en lo visual, se enlaza al proceso de activación, a la potencia de ciertas apropiaciones del arte contemporáneo que adquieren un carácter de enunciación poético; en palabras de Hacher: “Pintar la representación gráfica de un genocidio es un intento por insuflar vida donde otros sembraron masacres.” (Hacher, Anfibia).



Fotografía del Lonko Foyel (Ca.1895) iluminada impresa e intervenida con bordado

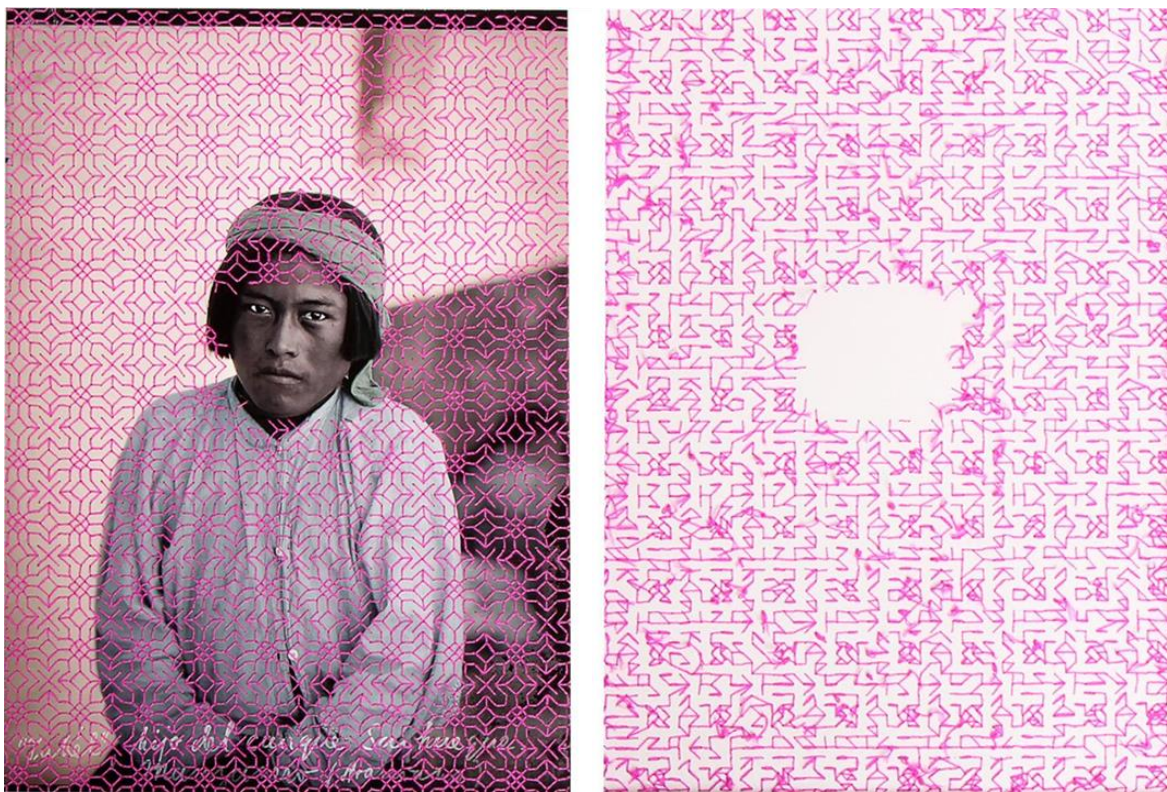
# estros lagos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025



**4 Sebastián Hacher (2017). Proyecto "Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio Mapuche". Fotografía de Inkel, hijo del cacique Sayhueque (Ca.1895) iluminada impresa e intervenida con bordado.**

Una de las imágenes que acaso hayan impactado inicialmente a Hacher es la de Inakayal mirando a cámara, tomada en el Museo de Ciencias Naturales de la Plata en 1886, cuando el lonko estaba prisionero allí. Se trata del retrato de un hombre que supo ser libre y que al momento de ser fotografiado estaba derrotado: sus ojos lo transmitían. Antonio Modesto Inakayal, uno de los lonkos más importantes del pueblo Mapuche-Tehuelche que durante las décadas previas a la conquista mantuvo relaciones amistosas con el gobierno argentino<sup>12</sup>. Una vez desatada la Campaña al Desierto

<sup>12</sup> Cabe señalar que si la Historia oficial consolidó la idea de una disyunción en torno al desierto como frontera, la realidad estuvo muy alejada de esa versión dado que, como afirma Walter



# otros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad

Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

resistió hasta el final: fue uno de los últimos en entregarse. Lo obligaron a caminar cientos de kilómetros -primero hasta Valcheta, luego hasta Carmen de Patagones. Una vez en Buenos Aires, el Perito Francisco Moreno pidió que lo llevaran al museo de La Plata con el objetivo de “estudiar a las razas que se extinguen”.

Hacher contó que primero trabajó con fotografías digitales que circulaban en internet pero cuando tuvo acceso a esas fotos en alta resolución encontró detalles que antes no estaban accesibles a la mirada. Una foto exhibe a Inakayal con el pelo cortado a cuchillo por debajo de las orejas y el bigote mal afeitado; sus ojos manifiestan una enfermedad que los vuelve brumosos. El saco le queda grande y tiene una camisa desarreglada que quizás fue obligado a usar para la fotografía.

En una de las bitácoras narrativas del proyecto publicada el 24 de septiembre de 2018 Hacher escribió:

Durante tres semanas bordo un abrigo: no soporto que le hayan tomado una foto así, tan humillante. Él es un héroe y espero que el resultado sea un *makun*, pero la idea muta cada noche, cuando me siento frente a su foto. Primero fue un punto cruz, ahora son rombos sobre otros rombos.

Al pintarla y bordarla, la intención de Hacher era sanarla y esta acción de entramar y así volver visible lo invisibilizado asume otra dimensión cuando decide iniciar un viaje trazando una ruta que lo va a llevar desde Buenos Aires rumbo a Bariloche, en sentido inverso al que les hicieron hacer en el siglo XIX, recorrido contrafáctico que los lleva de vuelta a su territorio.

Destacamos aquí que la llamada “Marcha de la Muerte” ocurrió y fue pocas veces narrada; cientos de hombres, mujeres, ancianos y niños, tomados prisioneros por el ejército, debieron caminar kilómetros arriados como animales. En ese recorrido había

---

Delrio aquel “discurso dejó en el olvido más de trescientos años de relaciones entre españoles, hispanocriollos y poblaciones indígenas en que los enfrentamientos estuvieron matizados por alianzas y tratados” (Delrio, 2017: 46)

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estros lagos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

una parada en Valcheta (Río Negro) en donde a partir de 1885 funcionó un campo de concentración en el que se amontonó a los sobrevivientes de la campaña antes de obligarlos a una marcha forzada hasta Carmen de Patagones, última ciudad al sur de la provincia de Buenos Aires. Hacher leyó sobre el tema y constató que solo existe un testimonio sobre aquel suceso, el cual, resulta muy valioso porque narra situaciones y da detalles inéditos de aquella marcha<sup>13</sup>.

Hacher decidió rebobinar esa marcha de la muerte. El viaje comenzó en los archivos del Museo de Ciencias Naturales de La Plata y consistió en desandar por tierra la ruta que hicieron los prisioneros, visitando las comunidades emplazadas en ese trayecto, y finalizó 2000 kilómetros al sur, en Bariloche, donde solía vivir Inakayal. En este viaje imposible de retorno -en el que realiza también video-performances junto a la artista Mariana Corral-, Hacher fue parando en las localidades de la línea sur y allí copió 12 fotografías de prisioneros bajo técnicas específicas, buscando que en lo posible el revelado sea *in situ* utilizando luz natural que permitiera que el rostro “apareciera”, espectral. Además, organizó allí jornadas de bordado colectivo<sup>14</sup>. Si bordar una foto es un diálogo con la memoria de la imagen y una forma de liberar lo que quedó encerrado en ella, hacerlo de manera colectiva lo convierte en un ritual profundo, en un acontecimiento. (Imagen 6)

<sup>13</sup> Dicho testimonio fue grabado por el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche en La Plata a comienzos del siglo XX. El entrevistado, un mapuche de nombre Katrülaf, le hizo un relato pormenorizado de todo el trayecto.

<sup>14</sup> Destacamos aquí que en septiembre de 2018 *Inakayal Vuelve* asumió una nueva materialidad en el formato de exposición inaugurada en el Salón Cultural de Usos Múltiples de Bariloche cuando se cumplieron 130 años de la muerte de Inakayal y fue presentada de modo itinerante en otros espacios.

# estros logos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025



**5 Sebastián Hacher. Proyecto "Inakayal Vuelve. Bordar el genocidio Mapuche". Registro de una jornada de bordado colectivo. (2018)**

El juego entre la fotografía, como un objeto producido a través de la técnica, y la técnica del bordado da lugar a distintas lecturas dado que entran en diálogo; por un lado, reparar en la técnica que vehiculizó la confección de esos retratos violentos, contra la voluntad de los retratados, a través del dispositivo fotográfico; por otro lado, destacar la acción de bordado como tarea corporal que se apropia de algún modo de un rostro y lo hace traduciéndolo a otro lenguaje. En ese encuentro hay un acto de restitución, ocurren cosas, se miran los ojos, la expresión del cuerpo del retratado, se lo palpa desde una inusual cercanía. El bordado precisa de un tiempo, puntada a puntada se va recorriendo la foto en un acto colectivo; sale del foro íntimo para ser el vehículo de algo que “acontece” en comunidad. Se enlazan temporalidades: la de la foto y la de quien se sumó a la convocatoria de Hacher en distintas localidades de la Patagonia y puso el

DEYCRIT *Sur*



Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estros lAGos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

cuerpo en la acción del bordado colaborativo; es esa nueva capa ganada por el montaje, por el entramado de técnicas y tiempos la que desnaturaliza la mirada sobre esas fotografías. Esa mirada puede desprenderse de los relatos culturales heredados, ponerse en el lugar del retratado y que sus ojos -ojos que como indica Hacher parecen estallar de rabia- transfieran el horror que padecieron.

*Inakayal vuelve* propone una acción honesta de colaboración que, aunque establezca cierto coqueteo con la autoría, se traduce en una acción colectiva en la que hay escuchas recíprocas, intercambio de saberes y en la que el bordado es el vehículo para la restitución de esos rostros y a la vez para mover dicha actividad manual del lugar en el que el arte canónico -eurocéntrico y colonial- lo había depositado, desandando así la dupla arte-artesanía desde una mirada crítica que enaltece su valor. Además, se trata de una experiencia que evade los lugares exhibitivos del arte para salir de su institucionalidad.

*Inakayal vuelve* termina siendo un acontecimiento vivencial para quien borda en comunidad y, también, para Hacher que en sus crónicas relata en primera persona las emociones que lo invaden a medida que el proyecto toma forma. Y lo escribe así:

Si pintar esos cuerpos es llenarse de preguntas, bordarlas es responderlas. Se borda lo que no se ve, lo que después de la pintura y la impresión se hizo presente pero todavía sigue siendo lo mostrado. La visión es una forma de piedad de los espíritus, me dijo una vez un brujo: una de las pocas maneras de poder acercarnos al mundo de lo invisible. (Hacher, Anfibia).

Por su parte, así como para él bordar permite liberar lo que quedó encerrado en esas fotos, su escritura activa elocuentes potencialidades estableciendo en conjunto micropolíticas: pequeñas acciones con las que puede accederse a la despiadada y brutal avanzada militar, a su impacto en escala, exhibido en esos rostros. Hacher escribe, busca palabras, las conecta para pensar en lo que pasó en las distintas etapas que tuvo el proyecto. Las llamó Crónicas. Un estilo narrativo que relata algo que pasó,



# estros lAGos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

remitiendo a una temporalidad en donde la construcción de ese relato de parte del narrador resulta clave; no se oculta la subjetividad del punto de vista y se presta atención a los recursos con los que se narra. Los relatos hablan del proceso, construyen imágenes para nosotros. Leer esas crónicas permite entonces acceder a los distintos momentos del proyecto; las preguntas en torno a cómo revelar (bajo qué técnicas) esas imágenes, cómo intervenirlas, las respuestas que, según señala Hacher, fueron brotando en el hacer. Aquí, pensamos dichas crónicas como una trama que logra unir y, además, iluminar y expandir las puntadas sobre las fotografías. Al leer esos relatos se comprueba que esas 12 fotografías son tan solo retazos de lo que aconteció. El bordado colectivo persigue restituirles de humanidad porque desandar los relatos en que la alteridad fue construida y escenificada requiere que se ensayen alternativas retóricas híbridas que enciendan esa segunda mirada en la que tales imágenes sean iluminadas y entonces: aparezcan.

El conjunto de acciones poéticas que despliega Sebastián Hacher se constituye así como una operación de jaqueo en tanto desarticula las narrativas minuciosamente construidas en torno a las imágenes de archivo con las que entra en diálogo. En las fotos de archivo, andamiadas por el discurso científico a partir de categorías raciales, los rostros de los retratados dicen más que lo que se quiso conservar. Mientras la ciencia pretendió consignar medidas de una etnia que se consideraba prehistórica y pronta a su extinción, no pudo evitar que esas mismas imágenes conservaran un registro de los cruentos tratos de la civilización criolla -europea, occidental, moderna- sobre otros seres humanos racializados y por lo tanto degradados en una jerarquía de presunta base biológica. Conservados como documentos de civilización, se constituyen simultáneamente como documentos de barbarie. En los procesos que dieron lugar a su visibilidad reciente, estas imágenes fueron expropiadas simbólicamente al discurso científico que las resguardó tutelando sus sentidos durante 100 años, refugiadas de la mirada social.

La emergencia de estas imágenes en el presente demanda acciones concretas y reflexiones en torno a su existencia y a las interpretaciones que de ellas haremos en

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Descoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estudios lAGos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

el futuro, y es en este sentido que el arte adquiere un rol fundamental porque, tal como señala Andrea Giunta, permite cuestionar la autoridad del archivo estatal-oficial en el sentido físico, histórico u ontológico que de este modo puede “adquirir el carácter de un contra discurso”. (Giunta, 2010a: 37). Operar con el archivo implica ensayar modos de materialización que, en las producciones artísticas se constituyen como una dimensión significativa. Partir de un archivo preexistente, como es este caso, supone explorar poéticas que lo transformen para ponerlo en consideración de los espectadores, plantear hipótesis sobre sus posibles interpretaciones, o instalar la sospecha respecto a sus enunciados originales; en otras palabras, ejercer la competencia hermenéutica en disidencia con las narrativas hegemónicas que los resguardan y gestionan sus sentidos. Las acciones de Hacher sobre las fotografías conservadas en el museo se presentan de este modo como una acción destituyente porque arrebatan el sentido unilateral al discurso científico y a la narrativa estatal decimonónica, aún vigente en diversos estratos de la sociedad civil. En este sentido, se pueden considerar acciones contraarchivísticas (Cámara, 2021) en tanto proponen relecturas sobre materiales preexistentes: volver a mirar las imágenes, bordar sobre ellas, reinsertar las miradas de los retratados en aquellos lugares que habitaron y de los cuales fueron desterrados, se constituye así como un acto ritual que propone eludir la Historia para en cambio activarlas desde actos de memoria.

### Bibliografía:

Alimonda, Héctor y Ferguson, Juan (2004) “La producción del desierto. Las imágenes de la Campañas del Ejército Argentino contra los indios, 1879”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 4.

Butto, Ana (2017) “Rastros de violencia en las fotografías de la conquista del desierto 1879-1883” en *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 9, pp. 59-75.

Cámara, Mario (2021) *El archivo como gesto: tres recorridos en torno a la Modernidad brasileña*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

DEYCRIT 

Directorio de Revistas Decoloniales y de Pensamiento Crítico de nuestro Sur



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional



# estros lagos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

Casablanca, Cecilia (2022) "Tiempo, luz y materia. Vestigios de la problemática socioambiental en la resignificación de retratos indígenas del siglo XIX y XX", en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA), Buenos Aires, n°2, pp. 18-31. Recuperado el 17/11/2025 de: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=437&vol=20](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=437&vol=20).

Delrio, Walter (2017) "¿A qué se llama la 'conquista del desierto'?", en *Ciencia Hoy*. Volumen 26 número 156. Julio - agosto 2017. Asociación Civil Ciencia Hoy. Recuperado el 17/11/2025 de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/6537>

De Titto, Ricardo (2017) "Calfucurá y Sayhueque, los emperadores del desierto", en *Legado, Revista del archivo general de la Nación*, Edición especial Pueblos Originarios, n° 5, pp. 50-67.

Didi-Huberman, Georges (2007) "El archivo arde", en Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, pp. 7-32. Kadmos. Recuperado el 17/11/2025 de <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>

\_\_\_\_\_ (2000) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Foster, Hal (2015) "Archivista" en *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal, pp. 41-81.

\_\_\_\_\_ (2016) "El impulso de archivo" (Publicado originalmente en la revista *October*). Traducción de Constanza Qualina. *Nimio*, n° 3, pp. 102-125. Recuperado el 17/11/2025 de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Foucault, Michel (2002) *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Giunta, Andrea (2010a) "Archivo", en *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, Santiago de Chile: Palinodia.

\_\_\_\_\_ (2010b) "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina", en *Errata#*, Colombia, n° 1, pp. 20-37.

\_\_\_\_\_ (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: ArteBA.



# estudios lAGos

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

Guasch, Anna María (2005) “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar”, en *Materia, Revista del Departamento de Historia del Arte*, Barcelona: vol. 5, pp. 157-183.

\_\_\_\_\_ (2011) *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal.

Hernández Navarro, Miguel Ángel (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Micromega.

Kriscautzky, Xavier (2007) *Desmemoria de la esperanza*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. República Argentina.

Lois, Carla (2010) “Paisajes toponímicos. la potencia visual de los topónimos y el imaginario geográfico sobre la Patagonia en la segunda mitad del siglo XIX” en Oliveira, F. R. de y H. Mendoza Vargas (coords.), *Mapas de la mitad del mundo. La cartografía y la construcción territorial de los espacios americanos. Siglos XVI al XIX*, Universidad de Lisboa e Instituto de Geografía, UNAM, pp. 317-34.

Penhos, Marta (1995) “La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios”, en *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: CAIA.

\_\_\_\_\_ (2005) “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en Penhos, Marta, Carlos Masotta, M. I. Rodríguez Aguilar y otros, *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires: Fundación Espigas/ Fundación Telefónica/ FIAAR.

\_\_\_\_\_ (2016) “Las fotografías del Álbum de Encina Moreno y Cía (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje” en *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño* n° 9, pp. 65-80.

Rolnik, Suely (2010) “Furor de archivo”, en *Estudios visuales*, 7. Recuperado el 17/11/2025 de: [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08\\_rolnik.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf)

Sánchez, Fernando (2020) “Archivos visuales de *wallmapu*. Imágenes y políticas de conquista y resistencia en norpatagonia argentina”, trabajo inédito facilitado por el autor.

Tell, Verónica (2017) “Sombras (y opacidades) de la fotografía en las campañas de 1879 y 1882-83”, en María Inés Rodríguez y Julio Esteban Vezub (coords.), *Patrimonios*



# estros logos

---

## REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad  
Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Nro. 16, 2025

*Visuales Patagónicos. Territorios y sociedades. Edición sobre el acervo patrimonial del Museo Roca: los álbumes fotográficos de Antonio Pozzo y Encina, Moreno y Cía.,* Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, pp. 31-48.

Tello, Andrés Maximiliano (2015) "El arte y la subversión del archivo" en *Aisthesis*. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, nº 58, pp. 125-143.

\_\_\_\_\_ (2016) "Foucault y la escisión del archivo" en *Revista de Humanidades* nº 34, pp. 37-61.