

Ante la imagen del desierto. Boceto de un atlas para mirar la historia¹.

Gustavo Javier Cabrera
Universidad Nacional de Río Negro. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño.
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
gjabrera@unrn.edu.ar

Julia Victoria Isidori
Universidad Nacional de Río Negro. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño.
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
jisidori@unrn.edu.ar

Resumen: El presente artículo gira en torno a los procesos de construcción del imaginario del *desierto* que sustentan nuestras percepciones de la Patagonia Argentina. En este sentido, proponemos hacer foco en la potencia de las imágenes como dispositivos en la construcción y la consolidación de narrativas hegemónicas, así como en sus alcances en las prácticas deconstructivas de estos relatos; su capacidad de desmontaje. Partimos de la idea de que las controversias que podemos observar en el campo de las representaciones visuales revelan las tensiones políticas que envisten, permitiendo desentramar pujas de poder y disputas axiales en la construcción del presente de la Nación. Entendida esta como un proceso histórico complejo que hace colisionar el presente con el pasado, advertimos la potencia en el estudio de las imágenes como objetos complejos de la historia, soportes de tiempos heterogéneos. Por ello, son vertebrales en el desarrollo de este artículo los aportes del filósofo Georges Didi-Huberman en torno al estudio histórico de las imágenes a través de la revisión de los desarrollos teóricos de Walter Benjamin y Aby Warburg.

Palabras clave: atlas; montaje; imagen dialéctica; *conquista* del desierto; Didi-Huberman.

Resumo: Este artigo gira em torno dos processos de construção do imaginário do *deserto* que sustentam nossas percepções da Patagônia Argentina. Nesse sentido, propomos enfocar o poder das imagens como dispositivos na construção de histórias, seu poder na consolidação de narrativas hegemônicas, bem como seu alcance nas práticas desconstrutivas dessas histórias; sua capacidade de desmontagem. Partimos da ideia de que as polêmicas que podemos observar no campo das representações visuais revelam as tensões políticas que elas vestem, permitindo desvendar lutas de poder e disputas axiais na construção do presente da Nação. Compreendendo essa construção como um processo histórico complexo que faz colidir o presente com o passado, percebemos a força no estudo das imagens como objetos complexos da história, suportes de tempos heterogêneos. Por esse motivo, as contribuições do filósofo Georges Didi-Huberman para o estudo histórico das imagens por meio da revisão dos desenvolvimentos teóricos de Walter Benjamin e Aby Warburg são centrais para o desenvolvimento deste artigo.

Palavras-chave: atlas; montagem; imagem dialéctica; conquista do deserto; Didi-Huberman.

Abstract: This article is concerned with the construction processes of the *desert's* imaginary, which support our views of the Argentinian Patagonia. In this respect, we intend to focus on the potential of images as devices which construct new and consolidate hegemonic narratives, and on the extent to which images have a bearing on the deconstruction of such narratives, that is to say, their disassembling capacity. Our starting point is that the controversies observed in the field of visual representations reveal the political tensions that are inherent to them, this allowing the untangling of power struggles and axial disputes over the construction of the Nation's present time. Having understood such construction as a complex historical process that makes the past collide with the present, we acknowledge the power of images as complex objects that are part of history, and as the foundations of heterogeneous times. For such reason, the contributions from philosopher Georges Didi-Huberman to the historical study of images, contained in his book *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2015), are of paramount relevance to this article.

Key-words: atlas; assembly; dialectic image; Conquest of the Desert, Didi-Huberman.

¹ Algunas de las reflexiones planteadas en el presente escrito fueron esbozadas en las *XXIV Jornadas de Investigación en Artes* organizadas por el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, en noviembre de 2020.

Introducción. El imaginario del desierto²

A partir de una articulación entre Historia Argentina y Teoría de Arte o Cultura Visual, este artículo se propone observar una serie acotada de imágenes de diversa proveniencia para identificar discursos de alcance nacional en torno al territorio patagónico categorizado con el concepto de *desierto*. Instalaciones, fotografías de archivo, obras de arte de gran formato, y grabados en billetes son algunos de los soportes múltiples que se ofrecen como puertas de entrada para advertir la latencia de relatos históricos en el presente en materia de ciertas ideas de “identidad nacional”.

Al pensar en la Argentina como Estado moderno, es ineludible la inscripción de su historia dentro de un relato mayor, el de las jóvenes naciones americanas. Se trata de una historia occidental, colonial y hegemónica que enhebra identidades y cohesiona a sus habitantes erosionando diferencias y singularidades culturales profundas. La construcción de un Estado Nación fue realizada sobre una base territorial: cercar, medir, poner límites, y en muchos casos desplazar. En este sentido, una de las empresas más radicales en Argentina fue la denominada “campana del desierto”. La misma tuvo como objetivo tomar control sobre el territorio patagónico al sur del río Colorado, buscando erradicar de forma definitiva a sus habitantes, pueblos originarios diversos, organizados como un auténtico Estado plural.³

En este escrito no nos proponemos repasar los acontecimientos y episodios que culminaron con el destierro de comunidades originarias, el asesinato de sus líderes o la venta de sus familias como esclavos, sino analizar el imaginario del desierto a partir de estrategias que, aunque no estén literalmente enunciadas en relatos verbales, sí emergen a menudo en la interpretación de las imágenes. Partimos desde una hipótesis extendida en las prácticas críticas de la historia que enuncia que la noción de desierto no se constituyó como una categoría geográfica sino como una categoría ideológica, el andamiaje conceptual que legitimó el primer genocidio sobre un Estado Nación en este territorio.

2 El presente artículo ha sido escrito en lenguaje inclusivo no binario. El criterio general es el reemplazo de las vocales por la *e* de las formas del genérico masculino por defecto. En los casos que este recurso resulta inaplicable, se optó por el uso de la *x*.

3 Si bien la noción de Estado es moderna, hay razones para considerar la configuración política de la Norpatagonia y la Pampa como tal. Ricardo De Titto afirma que “entre 1845 y por lo menos 1880, la confederación aborigen constituyó un Estado de hecho. ¿Qué es, si no, un grupo organizado de miles de personas que reconoce un gobierno, que celebra “parlamentos”, que defiende un territorio bastante bien definido, que comparte “leyes” –aunque no estén codificadas– y valores, que comercia con otras naciones y consume y transporta productos importados, que firma acuerdos diplomáticos y se cartea “de igual a igual” con otros jefes de Estado –y es tratado como gobernador, soberano y, a sus naciones, como extranjeras–, y que, por fin, integra un ejército regular y bien armado que participa de las luchas civiles que se desarrollan en sus fronteras?” (2017, p. 51).

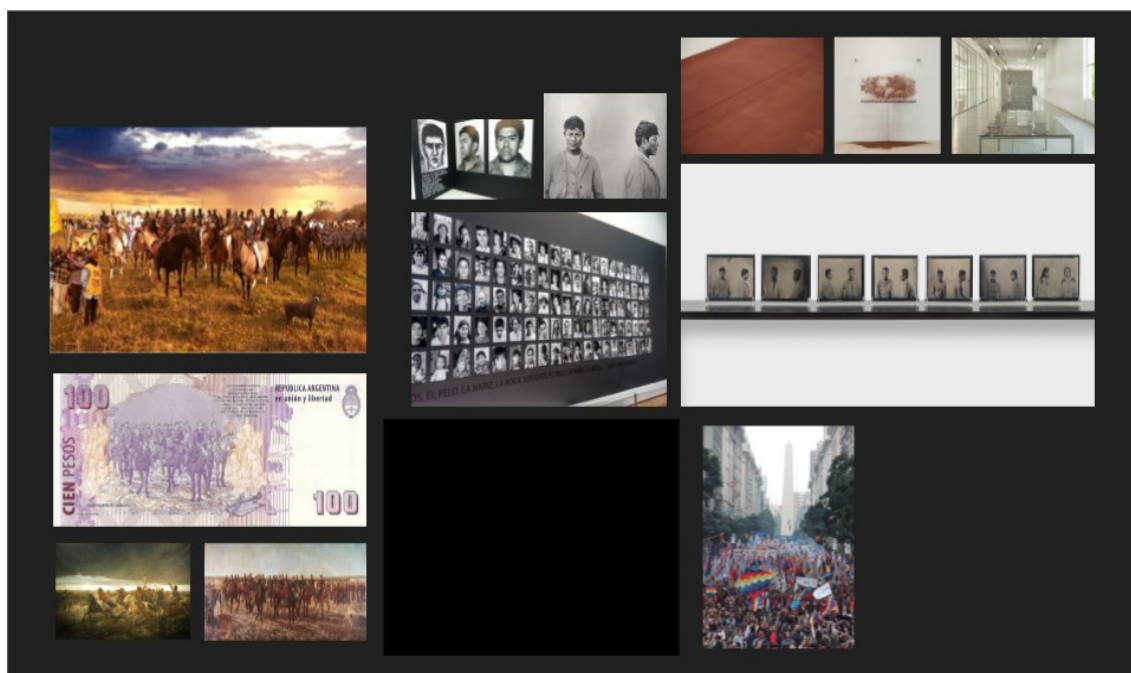


Imagen 1. Atlas del desierto. Lámina 1

En este sentido, es necesario destacar en primera instancia la importancia que tuvo la construcción retórica del territorio como desierto, entendido como un espacio deshabitado, disponible, objeto de ocupación y sobre todo objeto de civilización. Sin embargo, como hemos adelantado, no solo imágenes oficiales de la historia nacional constituyen la imagen del desierto, sino que desde una perspectiva ampliada pueden advertirse sesgos de ese relato en representaciones que circulan en un ámbito coloquial o comercial aparentemente apolítico. También podemos empezar a ver la emergencia de imágenes disidentes que narran historias paralelas, destejando la trama de la historia oficial que la escuela sarmientina procuró establecer. Es así que el presente artículo propone yuxtaponer imágenes diversas, hacerlas entrar en diálogo para deconstruir una historia radical y pensar en historias alternativas, imágenes contradictorias y arrítmicas que muestran el presente como un período complejo.

Constituirán nuestro *corpus* las obras *Conquista del desierto 2* (Leonel Luna, 2002, impresión en vinilo, 250 x 150 cm) (**Imagen 2**); *Braceros* (Cristina Piffer, 2018, instalación, 140 x 240 x 40 cm) (**Imagen 8**); *La parentela o por la causa* (Bernardo Oyarzún, 1998, instalación, dimensiones variables) (**Imagen 6**); un billete de 100 pesos ilustrado en su reverso con el ejército argentino (**Imagen 3**); y una imagen digital sin título ni autoría, de dimensiones variables, construida a los efectos de este trabajo (**Imagen 12**). Además, se sumarán de forma lateral otras imágenes, entre las que mencionamos *La vuelta del malón* (Della Valle, 1892) (**Imagen 5**); *Ocupación militar del Río Negro en la expedición al mando del General Julio A. Roca — también llamado La Conquista del Desierto—* (Juan M. Blanes, 1891) (**Imagen 4**); *Bajo sospecha* (Bernardo Oyarzún, 1998) (**Imagen 7**); *Doscientos pesos fuertes* (Cristina Piffer, 2010) (**Imagen 9**); *41.000.000 de hectáreas* (Cristina Piffer, 2011) (**Imagen 10**); *300 actas* (Cristina Piffer, 2017) (**Imagen 11**); y una fotografía periodística de registro de una movilización de Pueblos Originarios en Buenos Aires (Newen Piciñam, 2010) (**Imagen 13**).

La Patagonia se presenta diversa en términos geográficos, paisajísticos y culturales: el paisaje de la montaña, la costa del Atlántico, los valles y la meseta son algunas de las representaciones que conviven en este espectro, clasificadas y jerarquizadas según perspectivas diversas. Así, la escala estética turística que domina en el presente contrasta con el relato decimonónico estructurado por una imagen estable del desierto. En este escrito nos proponemos hacer foco en el concepto en cuestión —en tanto imaginario en tensión, inestable, y en una constante puja simbólica.

En un intento por hacer convivir esas contradicciones y miradas múltiples recuperamos las posibilidades metodológicas que Didi-Huberman reedita del proyecto más conocido de Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne*, un ejercicio que buscaba encontrar conexiones entre imágenes de distintas temporalidades y registros. Lo que recuperamos del atlas no es la posibilidad de estabilizar una imagen del desierto, definir sus fronteras o catalogar sus representaciones, sino su potencia heurística, la que permite crear constelaciones⁴ que tensionen las representaciones heterogéneas que lo hacen aparecer.

Cuando colocamos diferentes imágenes —o diferentes objetos, como las cartas de una baraja, por ejemplo— en una mesa, tenemos una constante libertad para modificar su configuración. Podemos hacer montones, constelaciones. Podemos descubrir nuevas analogías, nuevos trayectos de pensamiento. Al modificar el orden, hacemos que *las imágenes tomen una posición*. Una mesa no se usa ni para establecer una clasificación definitiva, ni un inventario exhaustivo, ni para catalogar de una vez por todas —como en un diccionario, un archivo o una enciclopedia—, sino para recoger segmentos, trozos de la parcelación del mundo, respetar su multiplicidad, su heterogeneidad. Y para otorgar legibilidad a las relaciones puestas en evidencia (Didi-Huberman, 2010b: 4).

Como habitantes del *desierto*, en relación a los hechos históricos sucedidos desde 1878, hemos asistido a la postulación y defensa de múltiples narrativas, por lo general inscriptas en una dinámica binaria y habitualmente desentendida de la complejidad del presente. La apuesta de este escrito es hacer foco en esa complejidad, siguiendo la idea de Didi-Huberman que propone que “trazar la historia a través de un atlas es lo opuesto a trazarla como una narrativa” (2010). Es por ello que frente a la tarea de pensar el imaginario del desierto hemos optado por el atlas como metodología de trabajo, constituyendo una primera lámina de lo que hemos denominado un *atlas del desierto (Imagen 1)*. Estas imágenes, de orígenes diversos, son puestas en juego para constituir instancias de pensamiento. Así, reuniendo imágenes que hacen reverberar las ideas supervivientes en torno al concepto de desierto y asociándolas en constelaciones, el montaje de este esbozo de atlas habilita las conexiones incluso más allá de cada grupo, confirmando que no son herméticos.⁵

4 El concepto de “constelación” es recuperado en este escrito del vínculo que Georges Didi-Huberman establece entre dos líneas teóricas: por un lado, la de Aby Warburg, quien propone la asociación de imágenes como un modo posible de conocimiento; y, por otro, la de Walter Benjamin, quien, en sus “Tesis sobre la historia” (1973), sugiere la posibilidad de interpretar el pasado de forma no eucrónica, mediante *saltos* entre sucesos, una forma de acercamiento a la historia que permite su lectura *a contrapelo*.

5 Cabe mencionar que hemos tomado la metodología del atlas como disparador tomando ciertas licencias. Por un lado, hemos creado una imagen ad-hoc (la imagen negra), y por otro lado hemos incluido una obra que no habla de nuestro desierto sino que habla de la condición de ‘lo mapuche’ en territorio chileno. Esta decisión permite pensar en aspectos que, aunque no desarrollados en este escrito, se encuentran subyacentes. Con este gesto pretendemos dejar entrever que las naciones modernas americanas generaron fronteras allí donde los pueblos originarios concebían la continuidad de un territorio —el Wallmapu— y que la historia de estas naciones se replica con variaciones pero en una misma clave colonial y racista. Al respecto véase Marimán Quemenedo

Como metodología de observación, emplearemos conceptos desarrollados por Georges Didi-Huberman a partir de la elaboración del pensamiento de Aby Warburg por un lado, y de Walter Benjamin por el otro. Didi-Huberman destaca que ambos pusieron a la imagen en el centro de la historia, por condensar sentidos complejos y contradictorios. De acuerdo con el autor, las conexiones o fricciones posibles entre las imágenes escapan a la evidencia iconográfica, es decir, a lo *visible*. Por ende, conceptos como *supervivencia*, *síntoma*, *imagen dialéctica*, *montaje* y *anacronismo* serán útiles para hacer emerger esas fricciones y ponerlas en discusión.

Primera constelación: Un billete de cien pesos y una obra de Lionel Luna



Imagen 2. Luna, L. (2002). *Conquista del desierto 2*.



Imagen 3. Banco de la Nación Argentina. (1992). Billeto de 100 pesos argentinos.

(2006).

La primera constelación que hemos trazado vincula una obra del artista Leonel Luna con un billete de cien pesos argentinos. La obra de Luna se titula *Conquista del desierto 2 (2002)* (**Imagen 2**), y se trata de un collage digital. El billete corresponde a la serie que suplantó al austral en 1992, cuya primera versión homenajea la vida política del ex presidente Julio Argentino Roca (**Imagen 3**). El frente cuenta con el retrato del mandatario, mientras que en el reverso se observa una representación del Ejército Argentino comandada por él mismo. En el ejercicio propuesto, se observará el reverso del billete en diálogo con la obra de Luna.

La puesta en diálogo de estas imágenes responde a la estrecha relación formal que existe entre ellas, esperable, siendo que en ambas subyace una tercera imagen en que estas piezas tienen origen; se trata de la pintura *Ocupación militar del Río Negro en la expedición al mando del General Julio A. Roca* (también llamado *La Conquista del Desierto*), realizada en 1891 por el artista uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901) (**Imagen 4**). Es así que, al aproximar el reverso del billete y la obra de Luna, emergen similitudes que evidencian un cierto tipo de filiación, una hermandad bastarda, como podremos observar a continuación al detenernos en los detalles de lo representado.



Imagen 4. Blanes, J. M. (1891). *Ocupación militar del Río Negro en la expedición al mando del General Julio A. Roca*

Las similitudes entre el reverso del billete y la obra de Luna son evidentes, primero en el formato, con un amplio desarrollo de la horizontal. Luego, la similitud se extiende en torno a lo representado: en ambos casos el motivo central es un grupo armado a caballo. La línea del horizonte se halla a la altura de la mirada de los jinetes, con lo cual las cabezas de los mismos se alinean reforzando lo llano del terreno. Hasta este punto podríamos decir que estamos en presencia de imágenes espejadas, pero en adelante las diferencias permiten comprender la tensión que las empieza a distanciar.

La imagen del billete presenta escasos elementos en torno al grupo central: abajo, a la derecha, se observan papeles, un sable y un ramo de laureles, símbolo de una victoria. Al fondo, el grupo representado

se extiende en menor contraste. La silueta de un árbol frondoso aparece tenue a la derecha. La imagen de Luna, en cambio, se extiende en el plano de representación y aporta significación a sectores que en el billete son prácticamente ornamentales. En el lugar del árbol, aparece otro grupo de personas; en este caso están de pie. En el ángulo inferior izquierdo, donde el billete carecía de representaciones, aparece otro grupo de pie, enarbolando una bandera.

Pero si hay una diferencia que se destaca entre todas, es del orden iconográfico, porque los atributos de los representados en el billete permiten identificar que los personajes que protagonizan la escena son soldados del ejército argentino, mientras que los personajes montados en la obra de Luna son piqueteros. Esto se desprende del análisis de sus atributos: están vestidos con ropa contemporánea y cubren sus rostros con pañuelos y pasamontañas. El grupo de la derecha, en un segundo plano, se diferencia por su vestimenta: en este caso son uniformados: las gorras y el azul de sus prendas informa que se trata de policías. El grupo que enarbola la bandera se asocia al grupo montado y lo encabeza un hombre que lleva una pechera amarilla, color que se replica en elementos que cargan los sujetos representados mientras se pierden a la distancia; se identifica así como un grupo de manifestantes contemporáneos.

La fricción entre las imágenes se evidencia en primer término por las tensiones políticas que emergen: en el billete aparece un único sujeto representado; en la imagen de Luna, aparecen dos sujetos representados que podríamos sintetizar como la policía por un lado, y los piqueteros y manifestantes por otro. Los oficiales ocupan un lugar simbólicamente minorizado: son un grupo reducido, están en un margen del plano, y su actitud corporal connota derrota.

Las transformaciones realizadas por Luna se manifiestan así como una operación que desarticula el sentido cronológico de la historia. El pasado y el presente colisionan en una imagen y se redistribuyen roles asignados en un juego que parece irracional. En este punto podemos preguntarnos por la relación que estas imágenes guardan con la historia, ante lo cual resulta elocuente la noción de *anacronismo* desarrollada por Didi-Huberman como una metodología legítima para atender a la complejidad del tiempo en vez de aplanar los acontecimientos del pasado para hacerlos encajar en un relato ordenado y unidireccional. Al respecto, el teórico ha recuperado lo enunciado por Walter Benjamin como una revolución copernicana de la historia:

El positivismo presentaba los hechos históricos en el marco de un pasado-receptáculo abstracto, homogéneo y, para resumir, eterno: un tiempo sin movimiento. ‘El historicismo carece de armadura teórica. Su procedimiento es sumatorio: utiliza la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío’. La “revolución copernicana” de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo* al del *pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento) hecho psíquico tanto como material. La novedad radical de esta concepción —y de esta práctica— de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. No hay historia

sin teoría de la memoria (Didi-Huberman, 2000, 154-155).

Nos permitimos pensar en el rol de Luna en este sentido, aun cuando no es un historiador, justamente por considerar la centralidad de las imágenes en la consolidación de los relatos de la Historia. Así, observamos que Luna propone reflexionar operando sobre la imagen desde una concepción del tiempo que se manifiesta en contra de la estabilidad del pasado, reelaborando los acontecimientos pretéritos en contra de toda lógica lineal.

Resulta pertinente volver sobre la imagen matriz, la obra de Blanes, porque nos permite rastrear el origen de muchas decisiones tomadas en la elaboración de las dos imágenes que han originado este recorrido, buscando supervivencias que en uno y otro caso revelen operaciones poéticas en la reelaboración del pasado.

La pintura en cuestión —*La Conquista del Desierto*— fue encargada por el Estado Nacional para erigir un hito, registrando el festejo del 25 de mayo de 1879 llevado a cabo por el ejército nacional, presidido por el General Julio Argentino Roca en la rivera del Río Negro, a la altura de Choele Choel. La pintura se presenta como un collage de tiempos fragmentarios, porque se ha retratado en el grupo a personajes que no se encontraban efectivamente ese día. Evidentemente, también esta pintura es una operación poética que reorganiza los hechos en virtud de la construcción de relatos más potentes para consolidar la Historia. La pintura de Blanes pone en acto un montaje tal como Didi-Huberman plantea que hace el historiador.

Volviendo a nuestra constelación primaria para ponerla en diálogo con la obra de Blanes, encontramos que esta última —la “original”— presenta a las dos partes que recupera Luna, pero en un orden inverso. En el centro se encuentra el grupo montado del ejército, pero a la derecha, en el lugar que Luna había otorgado a la policía, se encuentran los indios vencidos. Esto hace evidente que el procedimiento de Luna es subversivo, en tanto troca los roles de sujetos que encarnan los extremos del dipolo que vertebró la imagen de Nación construida durante los procesos perpetrados por las élites porteñas desde el siglo XIX. Civilización-barbarie, salvaje-culto, negro-blanco, son las construcciones que emergen al observar estas representaciones. Por otro lado, tenemos la imagen que circula en el reverso del billete de 100 pesos, que en relación al original se revela como una versión reducida, donde solo se presenta al ejército, omitiendo a los pueblos originarios.

Es así que podemos encontrar operaciones *poéticas* tanto en la imagen del billete como en la obra de Luna. Para poder comprender los injertos que las imágenes realizan en estas operaciones, resulta pertinente recuperar conceptos desarrollados por Didi-Huberman, porque en sus reflexiones sobre el abordaje del tiempo la imagen se torna central por su potencia, no entendida en paralelo a la historia —como ilustración o reflejo— sino como un *síntoma*. La imagen irrumpe en la historia y revela las contradicciones e interrupciones, lejos de una teleología o de una causalidad. La idea de una *imagen-combate* (Didi-Huberman, 2000) exhibe esta potencia para perforar del tiempo.

El teórico describe la constelación Warburg-Einstein-Benjamin como un flujo de pensamiento subyacente al positivismo historicista de principios de siglo XX que contraría la linealidad científicista de la historia. En sus postulados se encuentra una concepción del tiempo contra-hegemónica que pone el acento en los conflictos, en las contradicciones, en las ambigüedades. A los ojos del autor, esta mirada a contrapelo de la historia permite recuperar sus texturas, su porosidad. Didi-Huberman destaca que estos pensadores pusieron a la imagen en el centro de sus análisis, entendiendo que se trata de un objeto cultural que tiene la potencia de condensar temporalidades heterogéneas. Así, la imagen aparece como una protuberancia en la superficie pulida de la historia oficial:

La paradoja visual es la de la aparición: un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley —tan soberana como subterránea— que resiste a la observación banal. Lo que la *imagen-síntoma* interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. (...) Lo que el síntoma tiempo interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica (Didi-Huberman, 2000, 63-64).

La propuesta de Luna se presenta como una acción combativa, porque genera una imagen que se enfrenta a un relato oficial y lo desmonta, desarticula la estabilidad del billete, erigido sobre la repetición insistente de una imagen emblema. Su irrupción en el curso de la cultura visual —su incrustación en el mapa de la visualidad contemporánea— impacta sobre todas las relaciones preestablecidas entre las imágenes precedentes, e ilumina las estabilizadas en este caso por una entidad estatal, revelando su carácter artefactual, arbitrario, desnudando su andamiaje.

En esta línea, las operaciones de reescritura de las imágenes desplegadas tanto por Luna como en el diseño del billete pueden conceptualizarse como operaciones de desmontaje y remontaje. Didi-Huberman recupera el concepto de montaje del pensamiento de Benjamin y Warburg porque expone que en esta práctica, entendida como una herramienta metodológica, se halla la clave para comprender el abordaje del tiempo pasado desde una perspectiva que registre la complejidad inherente a su historización, atendiendo a la condición *poética* implicada en la elaboración narrativa de los acontecimientos pretéritos. El desmontaje puede entenderse, en un primer sentido, como una operación de desguace: la acción de desarmar los acontecimientos como se desarma un reloj para comprender su funcionamiento. Pero del mismo modo hace visible que toda narración del pasado es una acción de montaje: una construcción ficcional, un relato:

El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los “desechos” porque estos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis (Didi-Huberman, 2000, 175).

Esta capacidad creativa de la historia la podemos encontrar en los procedimientos artísticos de Leonel Luna, quien, consciente del carácter ficcional de las imágenes y sobre todo atento a la legitimidad de la

pintura decimonónica como documento fiel del pasado, desmonta la obra de Blanes como quien desmantela un artefacto, separando sus partes con precisión y analizándolas. El proceso de remontaje consiste en componer una nueva imagen con las partes, incrustando nuevos elementos: objetos visuales foráneos a la Historia con mayúscula. Las fotos de los piqueteros ingresan a la imagen oficial irrumpiendo en la historia decimonónica.

Es en esta operación disruptiva e irracional que Luna actualiza la proposición benjaminiana de mirar la historia a contrapelo:

Tomar la historia "a contrapelo" es ante todo invertir el punto de vista. Igual que la óptica moderna se fundó sobre un movimiento "a contrapelo" de la vieja teoría del rayo visual emitido por el ojo (en adelante es la luz la que puede llegar al ojo, y no el ojo que lanza sus rayos hacia el objeto a ver, del mismo modo la historia se funda —y recomienza—), según Benjamin, sobre un movimiento "a contrapelo" de la antigua búsqueda del pasado por el historiador (Didi-Huberman, 2000, 152-153).

Luna no narra un hecho del pasado con una pretendida objetividad, sino que revela la artificialidad de la imagen que produce. La imagen remonta un relato en un orden alternativo, interpelando la historia. La operación del montaje digital hace emerger imágenes latentes que subyacen, imágenes inconscientes que sobreviven y actúan de forma subrepticia. Didi-Huberman destaca en Benjamin la lucidez con que pudo percibir este hecho:

Benjamin comprendió que no había historia posible sin teorías del "inconsciente del tiempo": las supervivencias exigen del historiador algo así como una interpretación de los sueños. (Didi-Huberman, 2000, 147).

Es así que el trabajo sobre las imágenes que realiza Luna puede entenderse como una acción que recupera la naturaleza heurística del montaje y activa la memoria de las imágenes más allá de lo denotado en su fachada visible.

Pero en estas dos reinterpretaciones, el acto político más radical probablemente no sea el de Luna, que juega a construir una heterotopía donde *el negro, el salvaje, el inculto* —devenido piquetero en los roles contemporáneos— domina al orden estatal, subvirtiéndolo, sino el del Estado mismo que, al recuperar la obra de Blanes para la glorificación del Ejército, suprime al vencido. El grupo de nativos, representantes de un Estado preexistente al Estado Nacional Argentino, es obliterado. Es la existencia en sí lo que se inhabilita; no solo han sido desterrados del territorio, también han sido desterrados del universo de lo representable. Es así que tanto en la imagen de Luna como en la del Billete podemos descubrir operaciones de *remontaje*, estrategias retóricas de reedición del pasado.

Hemos tomado la premisa de observar las imágenes más allá de los análisis iconográficos, y en este sentido nos preguntamos qué puede emerger en el contacto de las imágenes que no se haya explicitado aún en su análisis comparado y considerando todo lo que podemos desentrañar desde la imagen de Blanes

con que ambas guardan una filiación declarada. En otras palabras, podríamos preguntarnos: ¿qué late subyacente —inconsciente— en ambas imágenes? Estimamos que se trata de algo no dicho hasta aquí: en ambas opera una retórica del miedo que condensa un efecto de control. Estáticas, porque no presentan acciones bélicas, exhiben la potencia de dominio que les es inherente.

El grupo montado aparece como símbolo de un poder colectivo, un todo unificado y, sobre todo, peligroso, lo que en ambas imágenes sobrevive es la amenaza. En este sentido podemos pensar que Luna capitaliza la peligrosidad que sobrevive en el motivo del grupo montado para transferirlo al grupo piquetero; el efecto que podemos pensar como consecuencia de la yuxtaposición es no solo la creación de una imagen alternativa —el ejército piquetero al poder— sino también la incidencia en la percepción del billete, porque la imagen en este último ha sido estabilizada a tal punto que no se percibe su peligrosidad. El miedo significado se presenta y subyace a la imagen, pero sin violencia, sin explicitar el terror. Aquí radica probablemente la potencia de la obra de Luna: en constituirse como una clavija dialéctica (Didi-Huberman, 2000) que interpela imágenes que permanecían silenciosamente activas. Siguiendo en esta línea, buscando las supervivencias agazapadas bajo las imágenes, podemos pensar la obra de Luna atendiendo a su cromaticidad, una paleta que no es propia de la obra de Blanes. El montaje de Luna no oculta su origen digital, pero lo desplaza; valiéndose de recursos propios de la técnica, emula cualidades cromáticas propias de la pintura de género histórico. Una imagen particularmente significativa emerge: La vuelta del malón (**Imagen 5**). La luz rasante, propia del arco entre el día y la noche, sobreviene desde la pintura realizada por Ángel Della Valle en 1892.



Imagen 5. Della Valle, Á. (1892). La vuelta del malón.

Laura Malosetti Costa ha analizado el contexto de emergencia de esta obra, señalando que su lugar en la construcción de un relato moderno es singular por representar un punto de inflexión: ya no se trata de los malones salvajes que amenazan a la civilización occidental, sino que recupera de la memoria colectiva un

terror que, pasada la conquista del desierto, ya es pasado.⁶ Malosetti Costa destaca que frente a un número de aspectos en los cuales la pintura se espeja con las pinturas de género histórico de Europa, en esta pieza la representación del paisaje le otorga singularidad:

la luz, el cielo, la inmensidad de la pampa, adquirieron en el cuadro una presencia destacada que fue interpretada, precisamente, como el elemento más "nacional", original y característico de éste: era el desierto argentino (Malosetti Costa, 2001, 267).

De esta espacialidad expandida del territorio sobrevive en la obra de Luna la potencia de un elemento que podría pasar desapercibido: el cielo turbulento como un símbolo del terror inherente a lo salvaje.

La amenaza encarnada en los malones, grabada en la memoria colectiva de las urbes argentinas decimonónicas, sobreviene en la obra de Luna y actualiza tensiones que permanecen vigentes. Así, la productividad heurística del montaje se vuelve potencia en esta imagen que opera de forma dialéctica y deja expuestas las fracturas de un tiempo perforado por medio de una acción que atenta contra la Historia y abre un espacio para la memoria.

Segunda constelación: Álbum familiar y fotografía de archivo

En 2017, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, el artista Bernardo Oyarzún expuso *La parentela o por la causa* (**Imagen 6**), obra que reunía a modo de mosaico sobre la pared 164 fotografías de familiares del artista, junto a las que ubicó el siguiente texto: “el pelo, la nariz, la boca, los ojos, el pelo, la nariz la boca...si los miras me miras”.



Imagen 6. Oyarzún, B. (2017). *La parentela o por la causa*.

La obra fue exhibida en el marco de la exposición *Bajo sospecha* (**Imagen 7**), título que evoca otra obra de

⁶ Laura Malosetti Costa (2001) ha realizado un extenso análisis de “La vuelta del malón” que por razones de extensión no puede ser recuperado en este artículo, pero que resulta un abordaje valioso para el trabajo que nos hemos propuesto.

Oyarzún expuesta por primera vez en 1998 y montada en 2017, junto a *La parentela o por la causa*, en la que el artista también había recurrido al retrato como formato de imagen. En aquel caso, sin embargo —a propósito de un episodio biográfico que incluye el arresto de Oyarzún por las fuerzas policiales chilenas bajo una ley que ampara la detención “por sospecha de culpabilidad” (ley 20.931)— el artista había fotografiado su propia cara de frente y de perfil y había sumado un retrato con el registro morfológico de los identikits policiales. También allí había acompañado las imágenes de un texto descriptivo en alusión a la criminología positivista de fines del siglo XIX. El desplazamiento que propone con la instalación de las 164 fotos en 2017, sin embargo, fortalece la denuncia de la criminalización de identidades por la imagen, en tanto demuestra que la marca de la sospecha criminal se extiende sobre su familia basándose en criterios de juicios raciales.

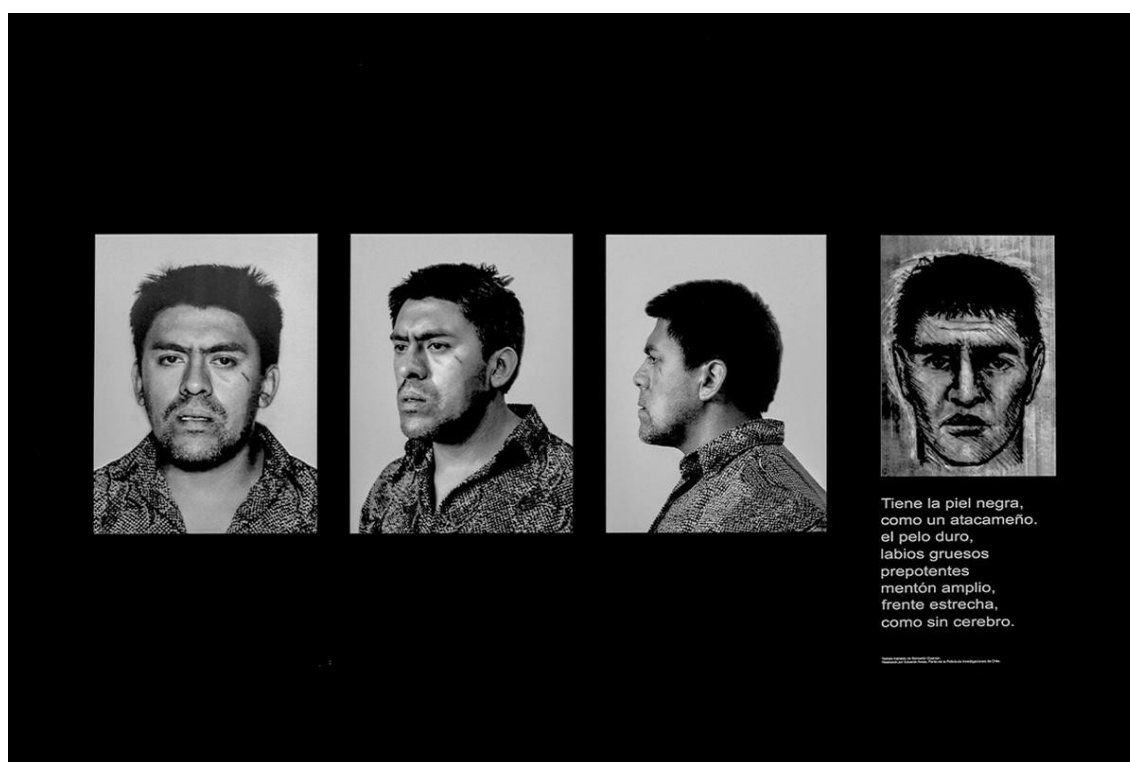


Imagen 7. Oyarzún, B. (1998). *Bajo sospecha*.

Como otro de los núcleos de esta constelación, la instalación de Cristina Piffer *Braceros* (2018) (**Imagen 9**) dispone en una hilera de 2,5 m de largo 7 retratos monocromos de 25 x 10 cm impresos sobre vidrio con una técnica fotográfica del siglo XIX. Las imágenes muestran personas que fueron tomadas como rehenes por el Estado argentino durante la campaña militar dirigida por el general Julio A. Roca, apresadas y distribuidas como esclavas, ya sea en ingenios azucareros del norte, en casas de familia bonaerenses o en espacios de “exhibición” como el Museo Nacional de la Plata. De hecho Piffer copia las fotografías del Archivo de ese museo, institución históricamente implicada en procesos de esclavitud, tortura y apropiación de personas de pueblos originarios y sus pertenencias.

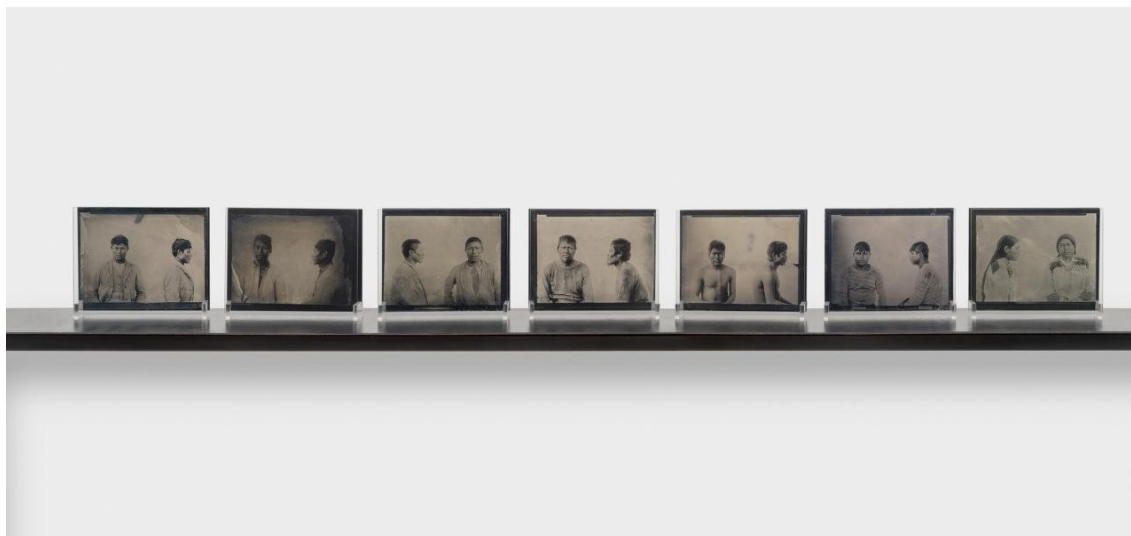


Imagen 8. Piffer, C. (2018). *Braceros*.

Ambos artistas advierten en las imágenes rasgos identitarios que fueron implicados en los procesos de segregación, discriminación y criminalización de personas inaugurados por la conformación de los estados nacionales que buscaban apoyarse en modelos europeos. Pero mientras que Piffer trabaja con material de archivo inherentemente registro del pasado y de identidades lejanas, casi anónimas,⁷ Oyarzún exhibe rostros del presente y de su cercanía vincular: fotos de familiares, de personas cuya historia y biografía conoce íntimamente y especialmente *actuales*. Surge entonces la pregunta siguiente: ¿interpelan ambas obras al presente?

Es cierto que las dos remiten a una historia compartida, pero el montaje simultáneo de sus retratos deja a la luz el rasgo evidentemente histórico de una obra sobre el elocuente carácter contemporáneo de la otra. Mientras que *Braceros* enfrenta a los destinatarios con una imagen inactual y, por medio de ella, con los crímenes arremetidos contra *esas* personas, las de los retratos del archivo del museo, las de *ese tiempo*, *La parentela* o *por la causa* pone de frente las identidades inmediatamente afectadas por aquella historia en el momento mismo de la exposición. Pero para evitar el reduccionismo en esta diferencia proponemos pensarla mediante el concepto de *memoria*, que Georges Didi-Huberman entiende como el verdadero objeto de estudio de la historia, a menudo asignado al *pasado* o a los objetos, documentos o imágenes *del pasado*.

La noción de memoria adquiere aquí un alcance que desborda tanto la noción de documento objetivo como la noción de ‘facultad’ subjetiva. La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastri- llo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mira- da, en sus gestos metódicos o de tanteo en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual (Didi-Huberman, 2000: 163).

⁷ “A finales del siglo XIX y principios del XX, el uso de la imagen fotográfica al servicio de disciplinas que tenían entre sus metas la identificación de individuos que quedaban, por distintos motivos, fuera del sistema, consagra una tipología basada en un par de tomas del rostro —de frente y de perfil— sobre fondo neutro” (Penhos, 2005, 14-64).

Es cierto que Didi-Huberman habla de la memoria como objeto de estudio de la historia, pero advertimos su relevancia en la potencia crítica de una obra de arte. En el caso de Bernardo Oyarzún la cuestión de la memoria como rayo que atraviesa el presente es evidente, pero ¿son igualmente presentes las secuelas de la historia en las obras de Cristina Piffer? En una entrevista, la artista cuenta que el tópico de la identidad como cristalización visual, en las caras, en la ropa, en las miradas, la interpela como un tema presente:

Yo tomo el tren que va de Tigre a Retiro, suben los pibes de San Fernando y también gente que viene de Olivos, Martínez, San Isidro y hay electricidad en ese cara a cara. Ahora no será indios-blancos pero sigue habiendo una rivalidad, será más una cuestión de clases, pero la fricción está (Piffer en Tagliavini, 2010, s/ d).

En otra entrevista cuenta cómo la irrupción de los pueblos originarios en el acto de inauguración del Espacio de Memoria y Derechos Humanos en la ex ESMA dio pie a la investigación del historiador Mario Rufer sobre la vigencia de las demandas de justicia en torno a los crímenes cometidos por el Estado Argentino entre los siglos XIX y XX, y cómo esa investigación la interpeló como ciudadana bonaerense y como artista:

Entre las imágenes de las madres y abuelas de Plaza de Mayo (...), emergía al costado del palco una imagen disruptiva: un poncho rojo... dos... tres. Un rostro indígena como signo distópico. Era uno de los líderes del Movimiento Indígena Argentino pidiendo la inclusión de los pueblos originarios en el futuro museo.

Básicamente porque consideraban que el inicio del “terrorismo de Estado” debía suturarse con la violencia genética del Estado nacional. No en 1966, 1974 o 1976 (...), sino con la “Conquista del Desierto”, el momento cuando la formación del Estado-nación se consolidó con la expropiación de tierras indígenas y el exterminio de sus pueblos...” (Piffer en Battiti, 2017).

Es notable observar la capacidad del Estado para hacer autocrítica de secciones sectorizadas del pasado, es decir, solo de algunos episodios, paradoja agudamente observada por Cristina Piffer. Lejos está la artista de la vivencia personal de Oyarzún, quien ha sido atravesado por la matriz colonial desde la infancia hasta la adultez —como muestra en estas obras y otras, también incluidas en este atlas en las que copia apodos con que lo han llamado y con que se han referido a su imagen—. No obstante también recupera, al menos en instancias discursivas como la entrevista citada, el rasgo presente de aquel pasado que clasificó la población sobre basamentos visuales. Los dos parten de las huellas de identidad en la actualidad, identificables en el plano de lo visible, *la marronidad*,⁸ la raza, la clase, la vestimenta, ya sea como nexo temático (Piffer) o directamente como material poético (Oyarzún).

Insistimos en que las barbaries del pasado son presente porque las consecuencias de esos crímenes tienen forma de Nación y las huellas del arrebato están presentes en el lugar que los marrones ocupamos en el imaginario. En ese sentido destacamos que Oyarzún piensa desde el presente porque *la marronidad* lo

⁸ El colectivo Identidad Marrón es un grupo constituido recientemente que busca visibilizar el racismo estructural en Argentina. La denominación *marrón* resulta significativa en tanto permite agrupar colectivos heterogéneos que se cohesionan por un aspecto tan superficial e indefinido como el color de piel. (AA.VV., 2020).

atraviesa: su narración en *La parentela o por la causa*, y también en *Bajo Sospecha* recupera los relatos de las personas que por su apariencia son miradas, interrogadas, prejuizadas hoy. A primera vista, las situaciones recuperadas por Piffer parecen diferentes. Sus obras hablan de destierros, migraciones y bautismos forzados, esclavitud, entre otros crímenes, cuya datación decimonónica permitiría pensar que aquí se trata más del pasado que del presente.

Pero según Didi-Huberman, la *sobredeterminación* de las imágenes implica una temporalidad compleja que escapa a la idea de un pasado estático. Según su perspectiva, aun con ese sesgo pretérito, los retratos de Piffer activan el pensamiento sobre el tiempo transcurrido desde la *conquista del desierto* hasta ahora, y sería imposible aproximarse a aquel suceso fuera del presente. Esta concepción presente de los sucesos de la historia habilita una reflexión expandida del soporte *archivo* con el que trabaja Piffer, liberándolo de la noción de pasado como un tiempo lejano.

A partir de esto mismo es que advertimos una diferencia entre sus obras, asociada a la proveniencia de sus imágenes-materia-prima. Unas son fotografías testimoniales de tipo administrativo, imágenes de archivo tomadas para ese fin, catalogadas e inventariadas en un museo, mientras que las otras son fotos de familia, espontáneas o en pose pero en un marco de intimidad, de confianza, de noción de que el uso de tales fotos no es una carpeta colgante sino un álbum familiar. Aquí emerge la figura de *lx* historiadorx como “trapere” inaugurada por W. Benjamin y recuperada por Didi-Huberman en *Ante el Tiempo* (2000). Ser “trapere” de la historia es estudiar mirando no los “grandes sucesos” sino lo que queda al margen de sus relatos, lo aparentemente insignificante para recordar, los deshechos, los *trapos*.

¿Entrarían ambos artistas de esta constelación en la categoría de *traperes de la historia*? Es cierto que detienen la mirada sobre los relatos del margen, sobre los procesos que países como Chile y Argentina más bien quisieran olvidar. Pero ¿cuál es su operación metodológica para aproximarse a esos márgenes? Piffer hace emerger una lectura crítica, contra-hegemónica de la historia, pero, paradójicamente, usando imágenes catalogadas en archivos oficiales, en documentos conservados por la voz del poder. Las fotos que reedita Piffer están en el museo, perfectamente resguardadas, lo que indica que aquella sociedad que perpetró los crímenes en nombre del Estado y la Ciencia tenía pleno orgullo del proceso, que por su parte, documentaba y resguardaba prolijamente.

En el otro extremo, Bernardo Oyarzún trabaja con lo que su presente sí elegiría esconder abajo de la alfombra: su racismo y violencia más inmediatos. Y si bien él tampoco tendría que hurgar demasiado para encontrarlas (son retratos de su familia), son indiscutiblemente imágenes suprimidas por el presente, representaciones al margen de lo hegemónico para quien las mira desde fuera de esa marronidad discriminada. Los retratos invitan a esa persona a hurgar en sus concepciones más profundas de la otredad. Así, el desplazamiento respecto de una historia oficial, es doble, porque además de dar espacio a las identidades obliteradas por esta, también pone en valor sus soportes de registros, ilegítimos para una

historia tradicional. Mientras que, bajo el halo del positivismo, esta se ocupó de narrar los “grandes sucesos” con material testimonial igualmente admitido como relevante —por ejemplo el retrato antropológico, científico, objetivo, biométrico, tomado por personas de autoridad—, el artista opta por las imágenes de autorepresentación surgidas en ambientes íntimos, al margen de la ciencia, poniendo en valor la particularidad, las diferencias, las subjetividades, elementos observables en los gestos, las risas, las posturas y las luces de las fotografías de *La parentela o por la causa*.

¿Cuál es la imagen de lo mapuche en la historia? El hecho de que los retratos recuperados por Piffer se encuentren a salvo en el archivo del museo sugiere que sí hay un espacio oficial para su identidad. La pregunta es qué naturaleza tiene ese espacio, el de un Museo culturalmente conocido como Museo *Natural*: allí la potencia sutilmente crítica del trabajo de Piffer. Y más al interior de las fotografías de ambas obras, las mismas imágenes activan otros pensamientos: ¿cómo son los rostros de unos y otros? Las personas fotografiadas en el marco del genocidio fueron fotografiadas en situaciones de violencia; sus imágenes (las de su identidad) fueron *arrebataadas* para un registro, en medio de un proceso violento. Esa marca de violencia caracteriza su ingreso a la historia oficial y es visible en las caras, en la postura de las personas fotografiadas. Las fotos que exhibe Oyarzún, por el contrario, provienen de un ambiente cuidado, familiar, amoroso, íntimo, de confianza. Sin embargo, son las imágenes de la diferencia. Su instalación acusa entonces el hecho de que tengamos que *hurgar como un trapere* en las imágenes de lo mapuche para encontrar esas fotos en que la identidad marrón no esté sesgada por la violencia.

Georges Didi-Huberman insiste en que frente a la linealidad histórica que pretende anular irrupciones o interrupciones, las imágenes tienen un poder de supervivencia que resiste a los intentos del tiempo lineal por aplanarlas. Estas imágenes supervivientes funcionan como heridas, o huellas, o fracturas que permiten repensar la historia, desmontándola y remontándola una y otra vez. ¿Cuál es la *imagen superviviente* que en estos casos tracciona el pasado? Destacamos que ambas —la serie de fotos recuperada y re-copiada por Piffer y la serie de retratos familiares de Oyarzún— proponen relecturas históricas desde modos diferentes. Por un lado, *Braceros* se detiene detalladamente en un suceso particular: el traslado forzoso y la esclavitud de personas en el ingenio azucarero La Esperanza, en Jujuy, durante los primeros años del siglo XX. La denuncia es clara y quien visita la obra se transporta inmediatamente a ese momento, a sus conflictos, implicaciones políticas y socioculturales. Por otro lado, *La parentela o por la causa* dirige la mirada de los destinatarios hacia su contexto histórico más inmediato, hacia el mismo presente. En ambos casos la extensión de la mirada de los espectadores hacia tiempos que quedan fuera de la obra está contemplada.

El episodio de inicios del siglo XX queda con la obra de Piffer de algún modo congelado en la galería, detenido, y es esa atención lo que permite verlo en profundidad, sacándolo del olvido que implican los archivos de un museo. En este sentido, su potencia crítica se inscribe en el seno mismo de la historia positivista, porque allí el pasado no deja de ser pasado, no se mezcla con el presente —al menos en los límites de la instalación— y entonces la historia es criticada en la estructura misma de su cronología: la

denuncia es contra un suceso del pasado, una especie de fósil que Piffer rescata del museo y exhibe en el marco de la exposición.

Por otra parte, *La parentela o por la causa* propone una lectura dialéctica del presente, que lo interpreta en función de sus vínculos con aquel proceso que la eucronía histórica insiste en dejar atrás; cuestiona esa misma linealidad mostrando las repeticiones, las conexiones, las ideas *supervivientes*. Esto hace de la obra de Oyarzún una imagen que niega los dos modos de vínculo con el pasado —olvido y renacimiento—, anula la cronología y sus categorías causa-efecto que ordenan el tiempo para inaugurar uno nuevo, que los vincula de otra forma, de impacto recíproco, de cristalizaciones y contradicciones: una *imagen dialéctica* en el sentido planteado por Benjamin y recuperado por Didi-Huberman. Así, a la vez que la serie de retratos permite ir al pasado buscando respuestas de la discriminación y la criminalización, también cada imagen espontánea de identidad mapuche —fuera de la categoría de identidad a documentar, a archivar, a congelar en un *bando*— permite irrumpir en ese relato e inaugurar otro: el de lo familiar, lo cotidiano, el del texto que flanquea el mosaico de fotos: “el pelo, la nariz, la boca, los ojos, el pelo, la nariz la boca...si los miras me miras”.

Esta fuerza de las imágenes para abrir el tiempo descansa en gran medida en el soporte de ambigüedad que propone la lámina de un atlas. Es cierto que entre las imágenes que allí se reúnen a primera vista pueden aparecer los vínculos despertados por sus similitudes formales. Por cuanto a menudo las imágenes traccionan nuestras ideas del mundo por medio de aquello que no dicen directamente. Didi-Huberman ha asociado la acción dialéctica con este ingrediente de ambigüedad en el momento de la lectura, de una recepción que oscila entre lo visible, lo decible, lo razonable, y lo inconsciente, lo que parece estar “dormido” en la imagen, y que se ofrece deductible por asociaciones. La instalación de Oyarzún, por ejemplo, enfrenta a los destinatarios con un discurso complejo, al menos contradictorio a primera vista: las fotos familiares, en que los cuerpos adquieren posturas relajadas, alegres, y la leyenda sutil de reconocimiento de la identidad familiar está inmediatamente al lado de fotografías e identikit del artista y de un texto que refiere a los rasgos desde un registro violento asociable a la ley 20.931 “Control preventivo de Identidad”.

La instalación de Cristina Piffer, por otra parte, fue exhibida con información sobre el archivo, las fotografías, y el contexto en que fueron tomadas, por lo que podría cuestionarse este factor de ambigüedad: los destinatarios se encuentran frente a esos rostros y textos breves como lectores, receptores de información que evidentemente activarán a partir de su bagaje, pero que está de algún modo visible, de forma clara, explícita. ¿Podemos percibir ambigüedad en *Braceros*, con sus marbetes que indican, inmediatamente bajo el título, la proveniencia y los destinos de aquellas personas? Una respuesta intempestiva podría alegar que los textos explicativos que flanquean las fotografías restan ambigüedad a la imagen de la instalación. Pero el contexto ampliado de exhibición de la obra —la exposición *Argento*, que tuvo lugar en la galería Rolf Art en 2018— complejiza y enriquece su lectura junto a otras obras, como *Doscientos pesos fuertes*

(2010) (**Imagen 9**), 41.000.000 de hectáreas (2011) (**Imagen 10**), o 300 actas (2017) (**Imagen 11**).



Imagen 9. Piffer, C. (2010). Doscientos pesos fuertes.



Imagen 10. Piffer, C. (2011). 41.000.000 hectáreas.

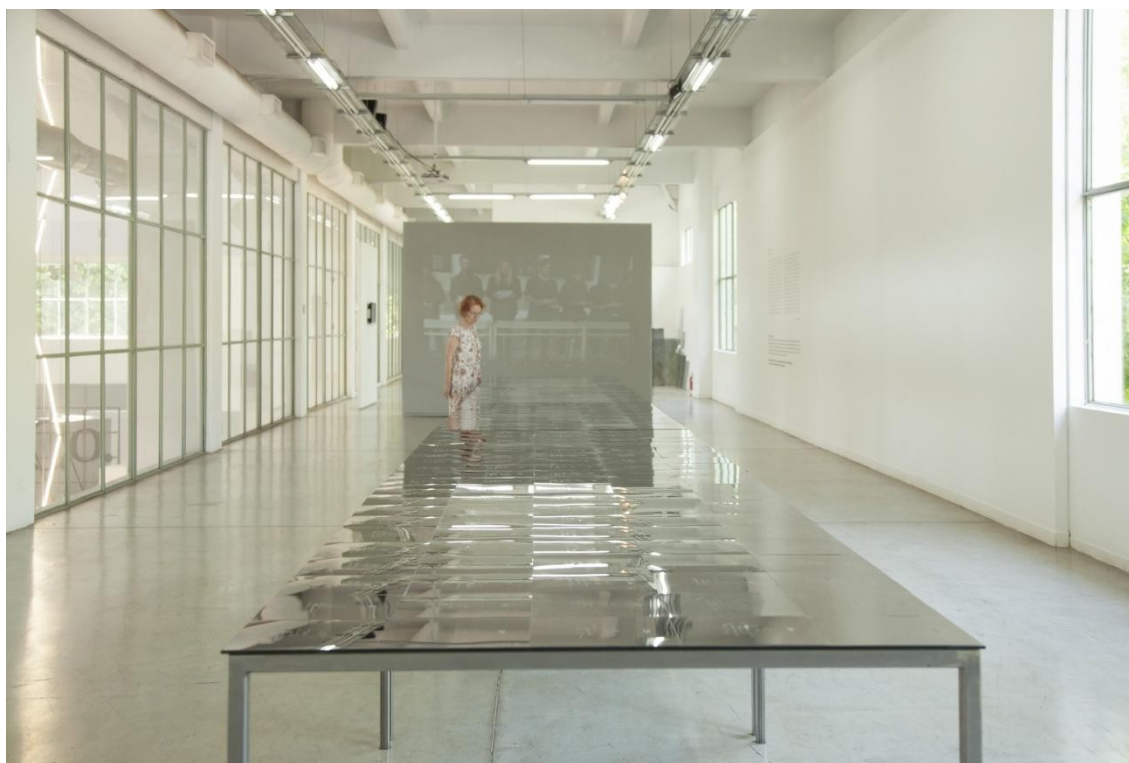


Imagen 11. Piffer, C. (2017). *300 actas*.

Posibilitando reflexiones en torno a diferentes aristas del mismo proceso histórico —desde la apropiación de la tierra hasta la instalación de un sistema comercial y económico que perdura hasta el presente, o a la incidencia estatal en todo un sector demográfico de la población— la propuesta de exposición de Piffer permite ahondar en lo que aparenta ser una calma y pasada imagen de archivo. Resta a los espectadores preguntarse por las conexiones entre los diversos episodios históricos referidos por Piffer entre sí y con el presente, y allí su potencia política. Más aún, si se considera la situacionalidad en que estas obras son exhibidas en conjunto —un contexto contemporáneo del barrio de Recoleta, en Buenos Aires, epicentro del propio relato histórico hegemónico a la vez que inmediatamente próximo a la Sociedad Rural Argentina— suma potencia al gesto *contrahistórico* de agitar la quietud y complicidad presentes al interior mismo de la hegemonía, de igual modo que las instalaciones de Oyarzún agrietan el espacio oficial del Museo Nacional en la capital de Chile, dejando al descubierto las heridas del pasado.

Tercera constelación: la imagen negra

La tercera constelación es un espacio vacío, un hueco, un grupo de imágenes que no están porque resultan imposibles (**Imagen 12**). Le decimos *imagen negra* porque ese es el color del fondo del atlas, y porque el negro es el color de lo negado, de lo invisible, de la censura, tema para otro estudio. Pero entonces, si las imágenes de esta constelación no existen, ¿por qué entran en el atlas? Al hacer constelar imágenes del desierto se produjo un agujero negro, un espacio carente. Observamos, mediante la metodología del anacronismo, que las “imágenes del desierto” son o bien del pasado o bien de un presente que revisita una y otra

vez ese episodio nefasto. Como si no hubiera posibilidad de escape, de construir otra cosa por fuera de ese relato que a la vez es limitado, es dual: o cómplice o resistente.

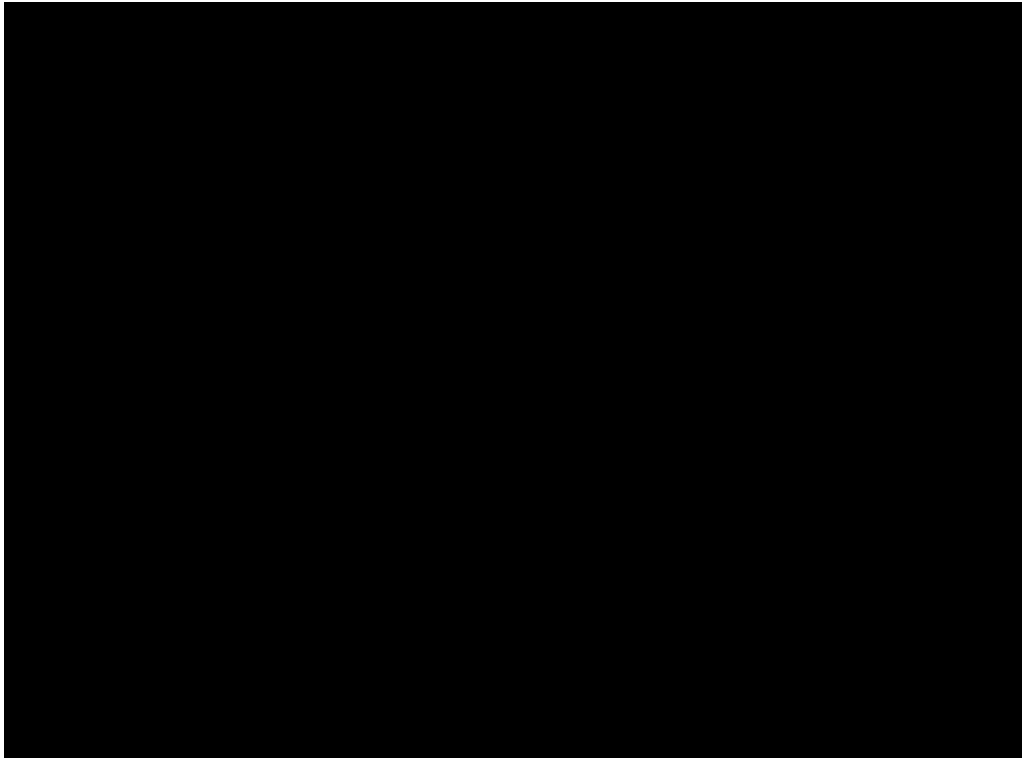


Imagen 12. La imagen negra. (2020).

Fernando Sánchez, formado en antropología y filosofía, radicado en la Patagonia y estudioso de la fotografía en torno a la alteridad indígena del sur, llevó a cabo entre 2015 y 2016 el Proyecto de extensión “Imágenes y alteridades. Relevamiento, análisis y producción de registros visuales de la multiplicidad”, en la Universidad Nacional del Comahue. Del mismo surgió, en colaboración con la Confederación Mapuche de Neuquén, una muestra fotográfica que circuló en diversos espacios educativos, universitarios y de formación docente: “De la conquista a la afirmación del pueblo mapuche”. La muestra incluyó 45 fotografías y un recorrido curatorial que iba desde la invasión y avance militares registrados por Antonio Pozzo (fotógrafo oficial de la campaña del desierto) y la posterior asimilación cultural del pueblo nativo en procesos de aculturación y dominación blanca-cristiana, hasta lo que Sánchez llama *auto-representación* del pueblo mapuche: fotografías de la actualidad, no ya de la cámara del poder, sino tomadas por el propio pueblo nativo. **(Imagen 13).**



Imagen 13. Newen Piciñam, Registro de la Marcha de los Pueblos originarios a Buenos Aires. Acto en Plaza de Mayo, 2010, archivo del fotógrafo.

Las fotos de este último grupo, que finalizaban el recorrido de la muestra, son tomas actuales, por lo que podría esperarse la representación cotidiana, la imagen familiar o el retrato íntimo. Pero, en cambio, se trataba de registros de la comunidad en manifestación, en la lucha pública por reclamo de devolución de sus tierras, de libertad a los presos políticos, del retiro de acciones extractivistas de sus territorios y del fin de la criminalización de sus demandas, entre otras cuestiones. Notamos entonces que esa cotidianidad que esperábamos encontrar está afectada por los conflictos irresueltos del pasado, que hacen de la circulación actual de representación de lo mapuche un espacio limitado a la resistencia, al reclamo, a la imagen de lo negado, de la violencia policial y del avasallamiento constante. No hay, siquiera en la auto-representación, imágenes de felicidad o calma cotidiana: esas imágenes están limitadas a los blancos.

Claro que existen en el seno de la intimidad, de la comunidad misma o de los vínculos estrechos, pero lo que destacamos es que no son parte de los circuitos hegemónicos visuales del presente, y que por lo tanto, no tienen lugar en la cotidianidad fuera del régimen de la alteridad. Allí el *hueco*, el *espacio vacío* que se genera en esta constelación, que da cuenta de la no conclusión de esta narración, de su estar abierta, como herida, con pendientes, de que no puede cerrarse con una imagen resolutive porque el pasado es reciente y las secuelas son múltiples: desde gente boyando en su propia tierra porque no tiene la seguridad de la

vivienda, hasta infancias discriminadas en la escuela. El propio Bernardo Oyarzún en la obra que presentó para la última Bienal de Venecia, *Werken* (2017) ofrece una imagen de autorepresentación del pueblo mapuche en el seno mismo de uno de los centros de la hegemonía cultural. La instalación, de cientos de máscaras talladas por artesanos del propio pueblo mapuche, ofrece la imagen de rostros en lucha, cuya lectura se completa con la proyección en luces de apellidos indígenas de familias que quedan en el presente y el título de la obra: *Werken*, “mensajero” en *mapudungun*.

Si en los espacios cotidianos de circulación de imágenes, que pueden ir desde la calle a los museos de arte, pasando por las redes sociales, la publicidad y la moda, no hay espacio para la imagen de personas mapuche fuera de su asociación a la lucha y el reclamo por conflictos históricos, ese vacío que aquí proponemos como una *imagen negra*, una *imagen imposible*, es en sí mismo una *imagen síntoma*, en concepción de Didi-Huberman:

¿qué es, en efecto, un síntoma sino el signo inadvertido, no familiar, a menudo intenso y siempre disruptivo, que anuncia *visualmente algo que no es todavía visible*, algo que todavía no conocemos? Si la imagen es un síntoma —en el sentido crítico y no clínico del término—, la imagen es un malestar en la representación, es porque indica un futuro de la representación, futuro que no sabemos aún leer, ni, incluso, describir (Didi-Huberman, 2000, 307).

La imagen negra podría ser una publicidad para la venta de terrenos en un loteo de un barrio privado, donde la fotografía que la ilustre no sea una familia blanca sino una familia tradicional de clase media-alta, feliz, como es de costumbre, pero de origen mapuche. Decidimos construir esta imagen en el plano narrativo porque estimamos que se presenta imposible, pero es en esta operación poética que puede constelar con otras imágenes que emergen de lo posible: la familia blanca de clase media-alta que sí puede estar en ese anuncio. Lo mismo la imagen de identidades marrones como modelo de indumentaria, o como actores porno. Probablemente se cuestionará la incongruencia de estas tres posibilidades en la misma categoría, pero tal es la amplitud de los espacios visuales en que es negada la imagen contemporánea de la identidad mapuche fuera de la lucha, el conflicto o el reclamo.

Estos huecos en la representación son síntomas de las (im)posibilidades políticas de la vida pública. Una imagen que no existe es una imagen que excluye esa posibilidad de existencia de su referente.⁹

Pero si esa imagen de la cotidianidad que escapa a los polos de la dominación o de la lucha es todavía imposible, o al menos inexistente, ¿cómo ejercitar ese desplazamiento político? Aquí se hace visible la figura del anacronismo como método fértil, la *potencia del anacronismo*. Su *fecundidad* —en términos de Georges

⁹ Justamente en estos términos, Jacques Rancière plantea la idea de que una propuesta *política* implica torcer los límites de *lo posible*, en este caso, proponer la posibilidad de pensar una imagen de lo mapuche que escape a ese relato histórico- cronológico, reconociendo que aún en el reclamo, con la validez de su potencia en el fuero público, la identidad mapuche sigue ocupando un espacio determinado por la historia de la dominación y el avasallamiento. Según Rancière, “para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. No se trata (...) de adquirir un conocimiento de las situaciones, sino “pasiones” que sean inapropiadas para esa situación.” (Rancière, 2013, 64).

Didi-Huberman— de hacer *visible* lo imposible. Siquiera pensar en las imágenes que no están y que podrían incluirse en esta tercera constelación supone ejercitar una mirada anacrónica, porque no existen sino fuera de la linealidad cronológica en la que el conflicto está aún irresuelto, y en el que las identidades son *ordenadas* por la historia en categorías estancas. Pensar en una imagen como las que sugerimos es pensar en otra categoría posible para la identidad marrón que se corra de la historia positivista que insiste en relegarla a un lugar marginal.

Epílogo

Como mencionamos al dar inicio a este escrito, el ejercicio que nos hemos planteado no es encarado como la posibilidad de estabilizar una imagen del desierto, sino apropiado como una metodología que haga friccionar las imágenes y recupere de esta acción su potencia heurística. Nos referimos a este concepto como Didi-Huberman lo ha planteado: como una clavija dialéctica, una operación que habilita interpretaciones recuperando supervivencias solapadas por el devenir aplanado de las imágenes es su tránsito cotidiano.

Advertir la potencia epistemológica del montaje, de la yuxtaposición como metodología de trabajo implica advertir también una forma otra de investigar las imágenes. Fuera de la cronología y el orden, el ejercicio de confeccionar un atlas parece invitar a lo infinito, a no coartar la posibilidad de incluir siempre nuevas imágenes y arriesgarse a trastocar lo que las primeras manifestaban de forma clara: allí su poder para revisar a contrapelo la historia. A su vez, incluso en un grupo acotado de elementos, *el conocimiento por el montaje*, como diría Didi-Huberman, se presenta como un trabajo posible de continuar. Entonces, ese poder de mirar la historia a contrapelo, no depende solo de las imágenes y sus propuestas individuales, sino de la predisposición de quien confecciona, observa y manipula el atlas a arriesgarse al anacronismo y a las contradicciones, vínculos y fricciones de la historia.

Sumado a esto que no es poco en el seno mismo de un presente incómodo para leer determinados relatos de su pasado —incómodo incluso en la quietud y el orden de *la historia oficial*, antes de proponer la mirada anacrónica—, el presente artículo busca proponer un desplazamiento respecto de las categorías de imágenes que Warburg o Didi-Huberman contemplaron. Se propuso aquí pensar la posibilidad de incluir en un atlas imágenes que no existen, habilitando su existencia desde la negación, desde el vacío.

A propósito de las historias que a los pueblos les generan disputas más fervientes e inmediatas, nos preguntamos qué otras imágenes negras o imágenes imposibles podrían constelar en cada caso y en qué medida traccionan políticamente las narraciones de la historia y el presente.

Bibliografía

- AA.VV. (2020). Identidad Marrón. *La tinta, periodismo para mancharse*. <https://latinta.com.ar/2020/06/identidad-marron/>
- AAVV. (2010). *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* [catálogo]. Madrid: Museo Reina Sofía.
- AAVV (2010). *ATLAS. Entrevista a Georges Didi-Huberman*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/atlas-entrevista-Georges-didi-huberman>
- Bayer, O. (comp.) (2006). *Historia de la crueldad argentina. Julio A. Roca y el genocidio de los Pueblos Originarios*. Buenos Aires: El tucurú.
- Benjamin, Walter. "Tesis sobre filosofía de la historia". En *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1973, pp. 175-194.
- Cresto, J. J. (2003). Arte para todos. La ocupación militar del Río Negro. Cómo ver la obra, *Diario La Nación*, recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/la-ocupacion-militar-del-rio-negro-como-ver-la-obra-nid523140/>
- De Titto, Ricardo. (2017). Calfucurá y Sayhueque, los emperadores del desierto. en *Legado. La revista del archivo general de la Nación*. Edición especial Pueblos Originarios. N°5. pp. 50-67.
- Didi-Huberman, G. (2010a). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2010b) *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Texto curatorial de la muestra homónima realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Marimán Quemenado, P. (2006). "Los mapuches antes de la conquista militar chileno-argentina", en Marimán Q., Pablo; Caniuqueo H., Sergio; Millalén P., José; Levil C., Rodrigo, *¡Escucha, winka! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago de Chile, LOM Ediciones: 53-127.
- Penhos, M. (2018). Paisajes con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836). Buenos Aires, Ampersand.
- (2005). *Ver, conocer y dominar*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Romero, P. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman. *Minerva*, 5: 17-22.
- Sánchez, F. (2017). La construcción visual de la nación y sus otros. Imágenes y alteridades en la Patagonia argentina, *Memoria y sociedad*, 21 (43): 86-103.
- Valko, M. (2013). *Pedagogía de la desmemoria. Crónicas y estrategias del genocidio invisible*. Buenos Aires: Continente.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.