

ISSN 2408-4093

# NIMIO

Revista de la cátedra  
Teoría de la Historia



# NIMIO

Revista de la cátedra  
Teoría de la Historia

OBRA DE TAPA

*Civilización y barbarie* (2000), Eduardo Molinari.

Fotografía intervenida, 60 x 80 cm

FOTO DE OBRA DE TAPA

Julieta De Marziani

Septiembre 2015

Cantidad de ejemplares: 500

*NIMIO* es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diag. 78 N.º 680, La Plata, Argentina.

CUIT 30-54866670-7

dae@fba.unlp.edu.ar

teoriadelahistoriafba@gmail.com

Año 2 Número 2

ISSN 2469-1879

Impreso en Argentina – Printed in Argentina



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**Presidente**

Lic. Raúl Anibal Perdomo

**Vicepresidente Área Institucional**

Dr. Fernando A. Tauber

**Vicepresidenta Área Académica**

Prof. Ana María Barletta

**Secretario de Arte y Cultura**

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de  
bellas artes**



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**Decana**

Prof. Mariel Ciafardo

**Secretaria de Publicaciones y Posgrado**

Prof. María Elena Larrègle

**Vicedecana**

Lic. Cristina Terzaghi

**Secretaria de Extensión**

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretaria de Decanato**

Prof. Paula Sigismondo

**Secretario de Relaciones  
Institucionales**

DI Eduardo Pascal

**Secretario de Asuntos Académicos**

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Cultura**

Lic. Carlos Coppa

**Jefa del Departamento de  
Estudios Historicos y Sociales**

Lic. Paola Belén

**Secretario de Producción  
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

**Secretario de Planificación,  
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

**Secretario de Asuntos Estudiantiles**

Prof. Esteban Conde Ferreira

**Secretaria de Ciencia y Técnica**

Lic. Silvia García

**Secretario de Programas Externos**

DCV Fermín Gonzalez Laría

# NIMIO #2

## **Directora**

Lic. Natalia Giglietti (UNLP | Argentina)

## **Codirectora**

Prof. Elena Sedán (UNLP | Argentina)

## **Consejo editorial**

Prof. Mariel Ciafardo (UNLP | Argentina)

Dr. Sandra Szir (UBA | UNTREF | UNSAM | Argentina)

Lic. Ariel Schettini (UBA | UNTREF | Argentina)

Lic. Silvia García (UNLP | Argentina)

Dr. Eduardo Russo (UNLP | Argentina)

Dr. Américo Castilla (UBA | Argentina)

Lic. Sebastián Vidal Mackinson (UBA | UNTREF | Argentina)

## **Consejo académico**

Lic. Paola Belén (UNLP | Argentina)

Prof. Nicolás Bang (UNLP | Argentina)

Mg. Natalia Matewecki (UNLP | Argentina)

## **Consejo de redacción**

Lic. Magdalena Pérez Balbi (UNLP | Argentina)

Prof. Lucía Savloff (UNLP | Argentina)

Mg. Silvina Valesini (UNLP | Argentina)

## **Edición y corrección**

Florencia Mendoza

## **Revisión de estilo y corrección de pruebas**

Adela Ruiz

## **Gestión y coordinación editorial**

Dirección de Asesoramiento Editorial

## **Dirección de diseño en comunicación visual y realización**

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

## 7 | EDITORIAL

### PRODUCCIONES DE ALUMNOS

- 9 | Cuerpos dóciles. Memorias y fotografías del Liceo Víctor Mercante  
LUZ FERNÁNDEZ e INÉS FERNÁNDEZ HARARI
- 20 | Visualidades obturadas. El caso Achem y Miguel  
LUCÍA ÁLVAREZ y ERNESTO TETAZ
- 28 | Opacidades en la representación del poder. Imágenes del Bachillerato de Bellas Artes  
SOFÍA DELLE DONNE y ROCÍO IRENE SOSA
- ### DIÁLOGOS
- 35 | Espacios de acción para la fotografía. Entrevista a Verónica Tell  
NATALIA GIGLIETTI y ELENA SEDÁN
- ### ENSAYOS
- 46 | Prácticas de archivo: arte e historia. Una forma de desanudar el presente  
LAURA CASARETO y MAGDALENA ARAGÓN
- 49 | El trabajador. Una artista en el archivo  
PAULA MASSARUTTI
- 53 | El jardín de los senderos que se bifurcan. La desclasificación en Voluspa Jarpa  
NATALIA GIGLIETTI
- 59 | No hay buitre sin cóndor. El Archivo Caminante  
ELENA SEDÁN
- 66 | Memorias en construcción. El Archivo de Juan C. Romero  
LUCÍA CAÑADA



Dos retratos, Rosas y Sarmiento. Uno y uno en la frente del otro, acompañados por imágenes de las más diversas procedencias. Lejos de olvidar las batallas que cada personaje emprendió, *Civilización y barbarie* nos obliga, desde la histórica pareja dicotómica, a ampliar la perspectiva. Pese a que los decimonónicos modelos de adversarios parecen no haber quedado atrás, el potencial de la obra de Eduardo Molinari nos introduce en esa tan preciada capacidad de análisis, de articulación y de asociación para trasladarnos a un pensamiento que huye de conceptualizaciones clausuradas, de imágenes apresadas y de historias excluyentes.

Como resultado de las acciones que los alumnos, como futuros profesionales, iniciaran en el Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), se presentan tres artículos originados en el marco de esta experiencia que ponen en cuestión las prácticas de representación: la comparación entre las fotografías y las memorias del Liceo Víctor Mercante; las fotos del Bachillerato de Bellas Artes durante la última dictadura militar y el estudio del caso de Rodolfo Achem y Carlos Miguel, trabajadores de ATULP, secuestrados y asesinados en 1974.

Las fotografías y el modo de analizarlas con relación a los episodios de la historia nacional e institucional fue una constante en los artículos descriptos. Por este motivo, conversamos con Verónica Tell, especialista en el área, para teorizar sobre sus acercamientos a estas particulares y maleables imágenes.

Alrededor de estos aprendizajes y de las investigaciones que se generaron como resultado de un intenso trabajo, enfocamos esta edición en los interrogantes y en los problemas que suscita la cuestión del archivo desde el marco de la historia del arte, donde lo decisivo es la forma y la historia que se trama entre los distintos acervos y la institución, que da lugar a diferentes relatos que entretejen poéticas y políticas con la intención de subvertir verdades establecidas.

Para ello, Laura Casaretto, Directora del Archivo Histórico de la UNLP, y Magdalena Aragón relatan cómo es estar del otro lado, trabajando en el Archivo, en sus apuestas y en sus desafíos. Además, incorporamos un ensayo acerca de la relación entre arte y archivos. En este caso, la artista Paula Massarutti presta sus collages, fruto de su indagación sobre las imágenes, los organigramas y los legajos.

Sumado a esto, Lucía Cañada describe el Archivo de Artistas de Juan Carlos Romero para profundizar en su colección de afiches políticos. Por último, se presentan dos textos que reflexionan sobre las obras de Voluspa Jarpa y de Eduardo Molinari con la atención puesta en la conformación de archivos y en el cruzamiento de las fuentes y las prácticas artísticas contemporáneas.

Esta segunda edición de NIMIO privilegia el estudio de las imágenes y, desde ellas, la configuración de imaginarios colectivos. Los trabajos comprendidos en este número dan cuenta de esta iniciativa de reescritura de la historia a partir de la visualidad.





## CUERPOS DÓCILES

### MEMORIAS Y FOTOGRAFÍAS DEL LICEO VÍCTOR MERCANTE

**Luz Fernández** | mluz\_fernandez@hotmail.com

**Inés Fernández Harari** | ines\_fh@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

La reciente creación del Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) ofreció a la comunidad académica la oportunidad de reflexionar sobre las formas en las que se construye la memoria institucional. Así, una de las cuestiones en las que hay que pensar, en plena organización de los fondos documentales, es en la manera en la que los diversos testimonios del pasado se ordenan, se relacionan y se presentan.

Frente a esto, nuestra propuesta de trabajo consiste en la vinculación de dos corpus documentales que, si bien fueron producidos desde una misma institución y en una misma época histórica, están desligados y ubicados en espacios físicos distintos. Se trata de las memorias anuales producidas por el Liceo de Señoritas entre fines de la década del veinte y principios de la del treinta –que, actualmente, están bajo custodia del Archivo Histórico de la UNLP–, y de los conjuntos fotográficos del mismo período que el Liceo guarda en su edificio.

Por memorias anuales nos referimos a un tipo específico de informes que, antiguamente,<sup>1</sup> los colegios dependientes de la Universidad elevaban a la Presidencia para dar cuenta de fenómenos tan diversos, como la composición del alumnado, la asistencia de estudiantes y de profesores a clase, los préstamos y las adquisiciones de la biblioteca, las excursiones realizadas, los mejores promedios y el mantenimiento de la disciplina. Las fotografías, por otra parte, suelen retratar tanto a alumnas como a profesores que están llevando a cabo sus actividades académicas ordinarias. La obtención de estas imágenes, a diferencia de lo que ocurría con las memorias, no estaba motivada por una exigencia de la administración de la Universidad, sino que derivaba, más bien, de una necesidad interna del colegio.

En estas páginas desarrollaremos una propuesta de lectura de los documentos mencionados a partir de la elaboración de una serie que vincule textos e imágenes sobre la base de tres categorías o núcleos temáticos: cultura física, plan de estudios y organización del espacio.

Según la línea trazada por Peter Burke (2005), evitaremos considerar a las fotografías como meras ilustraciones de aquello que los documentos escritos

<sup>1</sup> Las memorias recuperadas por el Archivo Histórico de la UNLP comprenden el período que va de 1926 a 1968.

afirman y atenderemos a sus propias lógicas de producción, a las particularidades de su contexto de surgimiento y a la ideología de las que son portadoras. En este último punto, nos valdremos de los aportes teóricos de Nicos Hadjinicolaou (1974), quien sostiene que un complejo ideológico puede hacerse efectivo en la imagen no tanto desde su contenido explícito, sino, más bien, desde su combinación específica de elementos formales y temáticos.

La vinculación entre el acervo fotográfico mencionado y las memorias o los balances anuales contenidos en el Archivo Histórico contribuirá no sólo a reconstruir una porción significativa de las prácticas institucionales del Liceo, sino, también, a poner en valor el patrimonio visual del colegio.

## CUERPO, DISCIPLINA Y GÉNERO

La creación del Colegio Superior de Señoritas fue dispuesta por las autoridades de la UNLP a través de una ordenanza en el año 1905, y estuvo motivada por el alto índice de inscripciones que se recibían en el Colegio Nacional –por aquel entonces, único secundario mixto dependiente de la UNLP–.<sup>2</sup> Los planes de estudios, reformados al menos dos veces durante la década del treinta, preveían cinco o seis años para la obtención del título secundario. Durante ese tiempo, las señoritas recibían una formación variada que les otorgaba, por un lado, aptitudes acordes con la visión que la sociedad patriarcal tenía de la mujer (cuidado de los niños, cocina, entre otras), y por otro, la preparación necesaria para ingresar a la universidad.

Las memorias anuales y estadísticas constituyen valiosos documentos para acercarnos al modelo educativo y a las prácticas de control y de disciplinamiento que el Liceo sostuvo durante el pasado siglo. Desconocemos cuándo este tipo de balances dejaron de producirse y por qué, pero está claro que, en tanto colegio preuniversitario, la presidencia de la UNLP solicitaba la redacción de estos informes para mantenerse al tanto de la actividad anual de sus dependencias. Muchos de los datos allí volcados eran de índole administrativa, como el número de profesores contratados, las inasistencias y los promedios de los alumnos, las adquisiciones de recursos materiales (libros, modelos para las clases de biología, etcétera) o la cantidad de lectores que concurrían a la biblioteca. Estos datos pueden parecer irrelevantes, meras cuestiones cotidianas que atañen a un momento específico del colegio y sobre las cuales no vale la pena indagar. Sin embargo, descubrimos en ellos huellas que nos permiten reconstruir un sistema de prácticas institucionales.

Detrás de esas cifras y de esos gráficos, ¿cuál era el modelo de alumno defendido por la institución?, ¿cuál era el valor de la disciplina y de la aplicación al estudio? Y por último, ¿cuáles eran los sistemas de regulación de la conducta?

<sup>2</sup> La última promoción mixta del Colegio Nacional egresó en 1909. La incorporación de nuevas alumnas terminó en 1906; continuaron en el colegio, solamente, las que habían comenzado sus estudios y se hallaban en tercero, cuarto y quinto año.

# PRODUCCIONES DE ALUMNOS

Estos documentos, lejos de ser meramente descriptivos, albergan expectativas y presupuestos sobre lo que debía acontecer en las aulas y fuera de ellas. Es en ese contexto que la inclusión de las fotografías como dimensión de análisis nos parece pertinente, porque tras su fachada de objetividad hallamos verdaderas construcciones visuales, cuyo objetivo es el de dar cuenta del cumplimiento de las expectativas trazadas, independientemente de su concreción en la realidad.

Esto último significa que debemos cuidarnos de considerar a las imágenes como reflejo de lo real. Ellas albergan, desde luego, un momento de verdad, pero éste no es reducible a su contenido explícito, sino que se desprende de las conexiones que podamos establecer entre las imágenes, su función y el contexto institucional que les dio origen. Nuestra manera de establecer esta conexión es a través de las memorias anuales del colegio. Con relación a la naturaleza indicial de la fotografía y a su capacidad para hacernos creer en la inmediatez del mecanismo, John Tagg afirma:

Cada fotografía es el resultado de distorsiones específicas, y en todos los sentidos significativas, que hacen que su relación con cualquier realidad anterior sea algo sumamente problemático, y plantean la cuestión del nivel determinante del aparato material y de las prácticas sociales dentro de las cuales tiene lugar la fotografía (2005: 8).

Una manera de aproximarnos a la relación problemática que se establece entre el dispositivo y el entramado social en el que se inserta es atender al concepto de *representación* desarrollado por Louis Marin (1992) y por Roger Chartier (1996). Dicha categoría refiere, en pocas palabras, al conjunto de mecanismos que construyen y que hacen inteligible la identidad y la manera de ser en el mundo de un grupo social. Pero hay algo más. En toda representación –dicen los autores– coexisten dos dimensiones: una transitiva o transparente, por medio de la cual esa representación hace presente algo ausente, y otra reflexiva u opaca, en la que lo representado *se presenta* representando algo (Chartier, 1996).

Proponemos, entonces, pensar las imágenes del Liceo como representaciones, como dispositivos en los que la exhibición de una presencia convive con la opacidad de aquello que no se dice pero que se hace presente bajo formas teatralizadas. En efecto, las fotografías del alumnado y de los profesores desarrollando sus actividades en la escuela pueden pasar por inmediatas y por transparentes, pero si atendemos a su dimensión reflexiva, a lo que no se explicita, inferimos que desde la composición misma de la imagen –a través de recursos, como la simetría, la repetición regular y la disposición ordenada de los cuerpos en el espacio–, se halla plasmado un modo de pensar y de estructurar la vida institucional.

Ahondar en la opacidad de la imagen requiere, en gran medida, de la articulación de estas fotografías con aquellos textos que forman parte de las prácticas discursivas del colegio, es decir, con las memorias anuales, teniendo siempre presente la irreductibilidad de un dispositivo a otro.

En los documentos escritos es posible distinguir una serie de rasgos constantes que hacen al discurso de la institución y a sus objetivos sobre el alumnado. De esta manera, cuando en 1905 se decide fundar el Liceo de Señoritas, uno de los compromisos que asumió la institución fue el de atender a la formación de la mujer en un espacio que tuviera en cuenta «las disciplinas mentales del sexo femenino» (AA.VV., 2001: 14). En lo que atañe a las memorias anuales, tal vez el rasgo más llamativo sea la reiterada referencia a la disciplina, categoría que cuenta con un apartado especial en cada informe.

En un documento de 1930, por ejemplo, se asegura:

El Liceo se desenvuelve en orden perfecto [...] durante el año no se ha registrado caso de indisciplina o falta alguna que merezca aplicación de sanción extrema, teniendo la cooperación de los padres, tutores o encargados de las alumnas, quienes son llamados al establecimiento para subsanar cualquier deficiencia siempre a favor del colegio y del alumnado.

Con el mismo tono, otra memoria de 1926 manifestaba:

No queda en la escuela elemento revoltoso ni díscolo, éste si lo hubo terminó con las medidas disciplinarias empleadas y con la constante vigilancia, cumpliendo el alumnado con las disposiciones de orden interno. La mayor tarea se impone a las horas de entrada y salida para evitar el encuentro de los desfiles y durante las horas de clase al bajar a los laboratorios, en que toda vigilancia es poca para impedir molestia entre ambos establecimientos.

Este último pasaje recuerda la afirmación de Michael Foucault ([1975] 2008) acerca de que la disciplina procede, ante todo, de la distribución de los individuos en el espacio. El principio de la división en zonas, que asigna a cada individuo su lugar, evita las distribuciones por grupos y la tendencia a la aglomeración. Esto permite vigilar, constantemente, la conducta de cada sujeto; apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. El cuerpo entra, así, en un mecanismo de poder que lo explora, lo ejercita y lo somete (Foucault, [1975] 2008).

Las fotografías, podríamos pensar, materializan esta distribución esquemática

# PRODUCCIONES DE ALUMNOS

y la reflejan como modelo estable. Aun cuando se trata de imágenes de trabajo en el aula o en el campo de deportes, todo posee un orden y un lugar definido. La calculada disposición de los cuerpos y su postura determinan, en su regularidad, un ritmo que pareciera escapar a todo azar. La escuela se presenta, así, como fuera del *continuum* de lo cotidiano, para enmarcarse en un tiempo-espacio diverso [Figura 1].



**Figura 1.** Alumnas en el patio interno, 1936

En este punto es pertinente rescatar ciertas nociones formuladas por Hadjinicolaou en *Historia del arte y lucha de clases* (1974). En esta obra, el autor defiende la idea de que toda producción de imágenes es una práctica ideológica, aunque su ideología no debe buscarse en el contenido explícito que esas imágenes albergan, sino, más bien, en su *presentación*; es decir, en su combinación específica de elementos formales y temáticos. Desde esta perspectiva, podría pensarse que la manera particular en la que los cuerpos retratados son puestos en escena, su alineación y su simetría, construyen –desde el plano de la imagen– un discurso sobre el control y la disciplina esperada en las alumnas, discurso que, al estar en consonancia con las expectativas volcadas en las memorias y, por tanto, de acuerdo con la ideología dominante al interior de la institución, podemos calificar como ideología en imágenes positiva (Hadjinicolaou, 1974).

Al ser nuestra premisa el establecimiento de una relación entre fotografías y memorias, a fin de desentrañar una serie de prácticas institucionales, surge indefectiblemente la pregunta sobre la organización del archivo: ¿de qué manera pueden articularse imágenes y textos para dar lugar a nuevas lecturas? Si, como sostiene Foucault, la historia ha cambiado de posición respecto del documento,

entonces su tarea deja de ser la de interrogarlo y la de extraer de él conclusiones acerca de la veracidad de los hechos del pasado. El objetivo es, en cambio, definir el propio tejido documental a través del establecimiento de series y de la descripción de relaciones (Foucault, [1969] 2010).

Desde esta perspectiva, proponemos la elaboración de una serie –es decir, de un sistema de relaciones entre los documentos– fundamentada en tres categorías: cultura física, plan de estudios y organización espacial. Los ejes que las atraviesan y que les dan coherencia como conjunto son los conceptos de disciplina, de cuerpo y de género.

### **Cultura física**

Nuestra intención radica en cartografiar las prácticas de disciplinamiento dentro del Liceo de Señoritas. Por ello, no podemos pasar por alto la asignatura más ligada al cuerpo, a su adiestramiento y a su corrección: gimnasia, educación física o, como se la solía denominar en los planes de estudios del colegio, cultura física.

En nuestro país, la incorporación de la mujer a la práctica de ejercicios físicos en el ámbito escolar fue posterior a la del varón y su eventual inclusión, a principios del siglo xx, estuvo guiada por un ideal de feminidad que determinó las actividades a realizar y sus finalidades. De esta manera, mientras los varones llevaban a cabo ejercicios corporales destinados a aumentar su fuerza muscular, las mujeres debían abocarse al desarrollo de la coordinación y del ritmo. Esta distinción estaba motivada no solo por constataciones de tipo fisiológico, referidas a las distintas capacidades de los sexos, sino también por cuestiones morales e ideológicas.

Las actividades que la mujer realizaba debían ser, en todo caso, decorosas, ya que el refinamiento, la delicadeza y el encanto tenían que primar por sobre el vigor o la fuerza, cualidades éstas asociadas a la virilidad, al cuerpo masculino. De ello da cuenta el apartado «Cultura física y estética» recogido en la memoria de 1926, en el que ya se aprecia que ambos elementos –el físico y el estético– se encuentran unidos. Las observaciones volcadas en ese informe permiten conocer cuáles eran las cualidades que más se apreciaban en las alumnas: la gracia de los movimientos, la gestualidad y la expresión de distintos estados emotivos.

El hecho de que la gimnasia no se dirigiera solo al cuerpo, sino que se relacionara con la moral y con una determinada construcción de género, se refleja en las palabras de Lidia Peradotto, directora del Liceo desde 1920 hasta 1923, quien señala que la cultura física persigue por objetivos la «educación del organismo, la disciplina de la voluntad y la regulación de la acción en lo que esta tiene de humano y en lo que esta expresa de modalidad sexual» (AA.VV, 2001: 377). Ahora bien, ¿qué dimensiones de análisis posibilitan las imágenes para la comprensión de este fenómeno?

# PRODUCCIONES DE ALUMNOS

Las fotografías escolares tomadas en el contexto de las clases de educación física evidencian distintas poses y ademanes que remiten a la situación de retrato. Esta particularidad es relevante desde el momento en el que la pose, en tanto se percibe como artificial o como poco espontánea, tiene la capacidad de aludir directamente al dispositivo fotográfico. Nos permite, en otras palabras, pasar por alto (al menos parcialmente) la transparencia del enunciado. Así, en este conjunto fotográfico [Figura 2] advertimos con facilidad que el lenguaje corporal de las alumnas está regulado y controlado, por la institución escolar y por todo un entramado social que ejerce su influencia desde la primera infancia.



**Figura 2.** Clase de Cultura Física, 1937

Al respecto Pablo Scharagrodsky señala:

No existe nada natural en un movimiento, una postura, un gesto, un desplazamiento, una mirada o una sensación. Ni la biología ni la fisiología determinan los comportamientos corporales. Son las lógicas sociales, culturales y familiares, en el marco de singulares tramas institucionales, las que modelan el cuerpo (2007: 2).

Las imágenes, como portadoras de ideología, participan de esta normativización al sistematizar ciertas poses y al perpetuarlas. Un claro ejemplo es la manera de flexionar las piernas, dejándolas caer grácilmente a un costado en el retrato grupal de las señoritas, expresión de cierto recato y pudor.

## Plan de Estudios

En el Artículo 6.º de la ley 1 420 –que sancionó en 1884 la educación primaria obligatoria, gratuita y gradual– se establecía el dictado de un núcleo de materias obligatorias para el conjunto de los alumnos: Lectura y escritura, Aritmética, Geografía, Historia, Moralidad y urbanidad, Higiene, Idioma nacional, Ciencias matemáticas, Físicas y naturales, Dibujo, Música vocal y Gimnasia. A este grupo de asignaturas comunes se sumaban otras destinadas a nutrir las aptitudes que se creían propias de cada sexo: «Para las niñas será obligatorio, además, el conocimiento de labores



de manos y nociones de economía doméstica. Para los varones el conocimiento de los ejercicios y evoluciones militares más sencillas, y en las campañas, nociones de agricultura y ganadería» (Ley 1420, 1884). Si bien esta ley se corresponde con la enseñanza del nivel primario, sienta el modelo a seguir por la educación secundaria, que por entonces no tenía carácter obligatorio.

Hacia la primera mitad del siglo xx, la inclusión de la mujer en el nivel secundario tenía gran aceptación. No obstante, desde los modelos de enseñanza y los planes de estudios, las distinciones de género se mantuvieron intactas. El hecho de que el Colegio Nacional se escindiera del Liceo de Señoritas es síntoma de este afán por establecer una educación diferenciada para hombres y para mujeres.

Los planes de estudios emergen como los documentos más reveladores al momento de analizar esta distinción. De ello dan cuenta las memorias recuperadas, en las que se menciona una serie de materias destinadas a brindar a las señoritas una formación de acuerdo al rol establecido para la mujer en la sociedad. Entre ellas, se destacan las siguientes asignaturas: Ciencias domésticas, Puericultura, y Cultura física y estética. Ya nos hemos referido a las particularidades de esta última asignatura y sus implicancias en la construcción de género. Con relación a las dos primeras, podemos apuntar como característica que ambas estaban destinadas a brindar a la mujer herramientas para desempeñar sus funciones como esposas y como madres en el hogar.

No hallamos en el archivo imágenes que den cuenta del desarrollo de esas asignaturas. Sin embargo, contamos con otras pertenecientes a las clases de cocina y de vendaje [Figura 3], materias que mantienen ciertas continuidades con los objetivos de las primeras y que permiten aproximarse a uno de los fenómenos que atañen a la conformación de esta serie: la implicación del cuerpo en las actividades escolares, ya sea como objeto sobre el cual se ejerce una acción o como tema de estudio. Las fotografías de las clases de vendaje ofrecen un interesante ejemplo de intersección entre ambas variantes.



**Figura 3.** Clase de vendaje, 1926

## Organización espacial

Como referimos anteriormente, en las memorias anuales puede constatare una voluntad de disciplinar el cuerpo y la conducta a partir del ordenamiento de los elementos propios de cada asignatura en el espacio. Con relación a esto, son particularmente elocuentes las imágenes de las aulas tomadas en ausencia del alumnado. Por primera vez nos corremos del género del retrato y atendemos a la representación del espacio *per se* [Figura 4]. La imagen funciona, en estos casos, como registro de las instalaciones (de su pulcritud y su organización, de las condiciones materiales del dictado de clases) y, al mismo tiempo, como postulado ideológico, ya que percibimos en ellas una idea sobre cuál es el ambiente más propicio para el aprendizaje. El hecho de que cada alumno tenga un lugar asignado al interior de las aulas (tal como evidencian los números sobre los pupitres) remite, nuevamente, a la necesidad de limitar la libre movilidad de los cuerpos en favor de un examen preciso.



**Figura 4.** Aula de Dibujo. Sin fecha

Las fotografías permiten, además, conocer dos tipos distintos de organización espacial. El primero de ellos se asienta sobre una distribución del alumnado en hileras paralelas, de suerte que el profesor a cargo pueda recorrer el aula de un extremo al otro con facilidad [Figura 5]. El segundo tipo tiene como característica principal la cuadrícula del espacio, procedimiento que conduce a la separación de los cuerpos en unidades diferenciadas y que dificulta la interacción entre pares. En ambos casos, los objetivos perseguidos son idénticos: fijar un esquema de distribución de los individuos a fin de garantizar una vigilancia constante de sus conductas. El primer tipo permite un examen cercano, ya que habilita a la

figura de autoridad a que domine el centro del recinto y a que pueda, a su vez, recorrerlo en toda su extensión. El segundo, encuentra su fortaleza en el proceso de división para examen individualizado.



**Figura 5.** Clase de Física, izquierda. Clase de Biología, derecha. Sin fecha

## CONCLUSIÓN

A través de este breve trabajo establecimos una vinculación entre dos corpus documentales –memorias anuales, por un lado, y fotografías, por otro– asociados a la historia del Liceo de Señoritas. Ambos conjuntos fueron producidos, aproximadamente, entre 1926 y 1938. El recorte temporal operado estuvo guiado por una correspondencia cronológica entre fotografías y textos, y por el deseo de dar cuenta de una serie de prácticas institucionales de época ligadas al ejercicio del poder sobre los cuerpos.

Así como los textos contenidos en las memorias expresaban, de manera abierta, una serie de expectativas respecto de la disciplina de las alumnas; las imágenes elaboraban, desde su propio lenguaje, una puesta en escena capaz de materializar el orden y la conducta esperados. Desde esta perspectiva, consideramos ambos dispositivos –visual y textual– como complementarios, no porque uno pueda servir como evidencia de lo que otro asevera, sino porque cada uno de ellos, en su heterogeneidad, aporta elementos diversos e igual de significativos para acercarnos al fenómeno estudiado.

En este marco fue necesario, a su vez, revisitarse la noción de archivo y atender a sus formas de organización. Producto de estas reflexiones fue la serie documental aquí esbozada, organizada en función de categorías clave y de ejes transversales. Aunque de momento no constituya más que una propuesta de lectura posible, creemos que dicha serie puede servir como base para el desarrollo de

otras iniciativas futuras, tales como plataformas digitales o exposiciones vinculadas al acervo del Archivo Histórico de la UNLP, entendiendo que la fortaleza de estos documentos reside en el modo en el que puedan vincularse.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2001). *Nuestro Liceo*. La Plata: Liceo Víctor Mercante. UNLP.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, M. [1969] (2010). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. [1975] (2008). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hadjinicolaou, N. (1974). *Historia del arte y lucha de clases*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Marin, L. (1992). «El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal de la figurabilidad del absoluto político». En Feher, M.; Naddaff, R. y Tazi, N. (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (tomo III). Madrid: Taurus.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Scharagrodsky, P. (2007). «El cuerpo en la escuela» [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2015 en <<http://es.slideshare.net/gonzaveron/pedag05-elcuerpoenlaescuela>>.
- Congreso Nacional (1884). «Ley 1420 de Educación Común» [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2015 en <[http://archivohistorico.educ.ar/sites/default/files/IV\\_08.pdf](http://archivohistorico.educ.ar/sites/default/files/IV_08.pdf)>.

# VISUALIDADES OBTURADAS

## EL CASO ACHEM Y MIGUEL

Lucía Álvarez | luciaalvarezpintado@gmail.com

Ernesto Juan Tetaz | ernestounlp@hotmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

*Si todo es «obscenizable», si todo es «representable» hasta el límite en que la diferencia crítica entre lo decible y lo indecible pierde su razón de ser, entonces no hay desgarramientos, no hay faltas ni agujeros en lo real que puedan ser interrogables o criticables, y todo se vuelve confortablemente «tolerable en la “democracia” de la imagen electrónica».*

Eduardo Grüner (2001)

Realizamos este trabajo en el marco de la conmemoración de los cuarenta años del secuestro y del asesinato de Rodolfo Achem y de Carlos Miguel, quienes se desempeñaron como trabajadores no docentes –Secretario de Supervisión Administrativa y Director del Departamento Central de Planificación, respectivamente– de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ambos sostuvieron una militancia en el peronismo y promovieron el Proyecto de la Nueva Universidad,<sup>1</sup> iniciativa que los interventores de la Universidad, durante la última dictadura militar, se encargaron de desarticular, para desplazar a la dirigencia de este incipiente proceso (como Achem y Miguel) por medio de la violencia armada, en el marco de la implementación de la denominada «Misión Ivanissevich».<sup>2</sup>

Concretamente, abordaremos el expediente 100/7101, de noviembre de 1974, iniciado por la Dirección Judicial La Plata, en el que se eleva el sumario caratulado «Doble homicidio, víctimas: Rodolfo Francisco ACHEM y Carlos Alberto MIGUEL; imputados: desconocidos, ocurrido el 8/10/74». Accedimos a él a partir de una primera aproximación al Archivo Histórico de la UNLP. Dicho expediente es de carácter reservado por solicitud de uno de los hijos de Carlos Alberto Miguel, suponemos, por el contenido que resguarda: fotografías explícitas de los cuerpos de las víctimas.

En este artículo, indagaremos acerca de las posibilidades de este documento inaccesible, cuya visualidad ha sido deliberadamente obturada, para articular esta imposibilidad con núcleos conceptuales que permitan implementar políticas/poéticas de archivo que revisen y que reelaboren los regímenes de visibilidad que rigen a este documento.

<sup>1</sup> Según Eduardo Godoy, «entre 1972 y 1974 se dieron a conocer dos documentos titulados “Bases para la Nueva Universidad” y “La participación de los Trabajadores en la Conducción de la Universidad”. El primero sintetizaba el proceso de profundos cambios a introducirse en la Universidad y fue eje de discusión y herramienta aglutinante de quienes compartían una concepción distinta respecto de la Universidad [...]. El segundo recogía la experiencia de participación y de compromiso asumidos por los trabajadores no docentes en la gestión del gobierno universitario [...]» (1995: 118).

<sup>2</sup> En agosto de 1974, Oscar Ivanissevich reemplazó a Jorge A. Taiana en el área de educación y promovió la regresión de las medidas que habían posibilitado el avance de los sectores juveniles en la gestión universitaria. En concreto, la «Misión Ivanissevich» se proponía frenar el avance de la izquierda peronista en la universidad.

## IMAGEN INTOLERABLE. INVISIBILIDAD ESTRATÉGICA

Si comprendemos al archivo como «la ley de lo que puede ser dicho», como sostiene Michael Foucault, cabría esclarecer que «si hay cosas dichas [...], no se debe preguntar su razón inmediata a las cosas que se encuentran dichas o a los hombres que las han dicho, sino al sistema de la discursividad, a las posibilidades y a las *imposibilidades enunciativas* que éste dispone» (1979: 170). Precisamente, reconocemos en esta inaccesibilidad una imposibilidad enunciativa que se manifiesta, en primera instancia, a modo de ausencia. Sin embargo, resta la posibilidad de reelaborar esta ausencia reconstruyéndola como una presencia a partir de enunciados visibles, es decir, como una serie fragmentaria que potencialmente restablezca un diálogo entre pasado y presente, diálogo siempre intrincado, cargado de tensiones y de fisuras.

Ahora bien, si las imágenes que están en el expediente vedado son la razón por la cual éste permanece en reserva, «¿qué es lo que vuelve intolerable una imagen?» (Rancière, 2010: 85). Procuraremos ahondar en esta aparente paradoja –que un archivo se vea inhabilitado para visualizar su documentación– para indagar acerca de otras posibilidades del documento, que no necesariamente exigen su plena exhibición en crudo, ya que advertimos la potencialidad de un proceso crítico y reflexivo de deconstrucción y de reconstrucción que rebata este afán de exhibición.

Como parte de la postura que adoptamos frente a esta visualidad obturada, estamos al tanto de las limitaciones que el enfoque supone, pues no disponemos de la posibilidad de acceder al documento. Pretendemos elaborar el análisis con la convicción de que otros estatutos de visibilidad son posibles. Podemos, como parte de una aproximación inicial, intuir que las fotografías obrantes son de carácter criminalístico, es decir, se centran en los detalles que llevaron a la muerte de las personas (sus heridas, su posición corporal).

En este sentido, podríamos arriesgar que la visualización de las imágenes es *intolerable* para la mirada, ya que las fotografías de los cuerpos de estas víctimas de la desaparición forzada replican en su reproductibilidad, de alguna manera, aquel trozo de realidad del que han sido testigo. Esto lo percibimos como «demasiado real, demasiado intolerablemente real para ser propuesto en el modo de la imagen» (Rancière, 2010: 85). Al respecto, Jacques Rancière remarca la existencia de lugares comunes en torno a la pregunta por lo intolerable *de* y *en* la imagen, y propone una posición que entiende a lo intolerable en el hecho de que la imagen, a la vez que apariencia –desde su concepción clásica–, deviene en realidad abyecta y es depositaria de un *exceso de realidad* que la vuelve intolerable. Desde una posición inversa postula que «lo real jamás

es completamente soluble en lo visible» (Rancière, 2010: 90), pudiendo ser pensado el genocidio –perpetrado por el terrorismo de Estado en la Argentina– como un suceso *irrepresentable* o que, al menos, cuestiona el estatuto de la imagen como dispositivo de visualización del horror.

Tales posturas se perpetúan como ecos de una mirada clásica que condena a la imagen a repetirse como apariencia de eso otro que es la realidad y que ignora que esta no funciona como un espejo que replica y que desbarata a lo real, sino que comprende «un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho» (Rancière, 2010: 94). En este sentido, Rancière insiste en pensar a lo intolerable desde las posibilidades de la representación como «el acto de dar un equivalente» (2010: 94). Esta determinación supone comenzar a definir cuáles serán aquellas imágenes –en un sentido amplio, aquellas visualidades– adecuadas o apropiadas para representar tales acontecimientos.

Ejemplo de una representación apropiada de lo intolerable es la instalación *Real Pictures*, del artista chileno Alfredo Jaar [Figura 1]. La obra problematiza la elección del dispositivo como gesto significativo, pues con las cajas negras brinda una representación del genocidio de Ruanda.<sup>3</sup> Las fotografías que testimonian la masacre permanecen *invisualizables*; Jaar ofrece una serie de textos que, inscriptos sobre la superficie de las cajas, funcionan como elementos visuales que no niegan, sino que establecen con estas visualidades obturadas una suerte de transacción.



**Figura 1.** *Real Pictures* (1995), Alfredo Jaar. Instalación exhibida en el Museum of Contemporary Photography, Chicago

<sup>3</sup> En el genocidio de Ruanda, desencadenado en 1994 por el gobierno ruandés, murieron un millón de personas. La obra mencionada forma parte del Proyecto Ruanda (1994-2000) que Alfredo Jaar realizó en relación con la masacre.

En cuanto a las construcciones de las víctimas que este tipo de obras asumen, Rancière sostiene:

La cuestión de lo intolerable debe entonces ser desplazada. El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un *dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados* y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo (2010: 85).

Reconocemos que las imágenes de estos cuerpos deliberadamente ausentados –sean de los ruandeses o de los Achem y Miguel– no resguardan lo intolerable, pues no se reducen a esencias, sino que circulan y se nos dan a conocer porque se insertan en dispositivos concretos, cuyo funcionamiento determina y regula el estatuto de los cuerpos representados, su régimen de visibilidad. Retomamos, entonces, el caso que nos ocupa sin dejar de reconocer que su *inmostrabilidad* no significa comprender a esta visualidad como algo impronunciable de una vez y para siempre porque, según Eduardo Grüner, «cuando algo es asumido como intolerable [...] lo que sigue a ello es acción» (2008: 306).

Con estas palabras el autor da cuenta de las tensiones que persisten entre la representación y aquellos acontecimientos que, desde su gesta, aparecen inmostrables, intransferibles a la visualidad, pues la imagen pareciera no poder estetizar el horror y salir indemne. Así, frente a los peligros evidentes de esta estetización del espanto, se despliegan diversas estrategias que toman partido en la representación de lo *intencionalmente ausentado*. El caso de la Conquista del Desierto resulta ejemplar en la medida en que gesta la representación del territorio pampeano como un vacío, suprimiendo simbólicamente lo que luego hará desaparecer físicamente: los cuerpos de los pobladores originarios.

El caso inverso está determinado por una operación en la que la ausencia del cuerpo representado se vuelve condición *sine qua non* para que el cuerpo real permanezca como tal. Da cuenta de ello la fotografía de seis militantes turcos, tomada en la clandestinidad luego de un golpe militar en 1980, a la que John Berger dedica una descripción minuciosa en «Los usos de la fotografía» (1998). En ocasión de referirse a ella en el manuscrito, Berger presenta un rectángulo vacío, pues la exhibición de esta imagen significaría una condena de muerte para estos militantes. Aquí, el vacío no es la antesala de un genocidio anunciado –como ocurre en la Conquista del Desierto–, sino que, por el contrario, la ausencia absoluta de representación es condición para que estos cuerpos –los



de los militantes- sigan existiendo. Tal operación pone en funcionamiento lo que Grüner denomina «política de invisibilidad estratégica», cuya potencia reside en la posibilidad de elaborar la memoria relativa a las desapariciones forzadas desde la activación de otros dispositivos, por los cuales el vacío de la imagen sea restituido a través de prácticas que se implementen desde las tensiones y las problemáticas presentes.

A partir de estas reflexiones nos preguntamos cuáles son las posibilidades del documento visual cuando este no admite ser visto, cuando se torna *intolerable*, y qué posibles dispositivos pueden prestarse a una nueva visualización de estas imágenes, es decir, cuál será el estatuto de los cuerpos ausentados de las víctimas bajo la óptica de un *dispositivo otro*. Reconocemos la posibilidad de implementar, frente a esta visualidad obturada, una política de *invisibilidad estratégica* dado el carácter intolerable de la imagen que previamente definimos. De este modo, entendemos lo intolerable como el primer paso hacia un desplazamiento que significará emprender acciones que restablezcan lo visible no desde el documento, sino desde sus márgenes.

En este sentido, utilizaremos la reelaboración de la visualidad desde la *perspectiva diagramática*, en sintonía con la propuesta de Marcelo Expósito, quien la define como una práctica que permite «visualizar relaciones de fuerzas» y «establecer confrontaciones entre elementos “reagrupando ciertos casos” mediante procedimientos de montaje» (2014: s/p). Tal perspectiva propone confrontar otras visualidades y otros documentos, y las relaciones que entre estos puedan establecerse, sin dejar de remitir a esa visualidad obturada que es, en definitiva, la que moviliza la conformación del diagrama que nos proponemos elaborar para operativizar el procedimiento del montaje.

## OPACIDAD Y CONTRA-ARCHIVO VISUAL

Una vez definidas las categorías teóricas que nos permitirán articular esta situación problemática, pretendemos reflejar una serie de acciones que resulten en un *contra-archivo visual*. Nos remitimos en esta instancia al *Proyecto Ausencias* (2006-2007), de Gustavo Germano, quien indaga sobre las posibilidades de lo irrepresentable [Figura 2]. Esta obra es una serie de fotografías en las que el autor recrea la ausencia de los 30 000 detenidos-desaparecidos por la última dictadura militar, a través de la confrontación de las imágenes de álbumes familiares y de la reiteración de esas imágenes en tiempo presente.

La propuesta de un *contra-archivo visual* resulta válida en la medida en la que nos permite encauzar la cuestión que permanece latente en el transcurso de

# PRODUCCIONES DE ALUMNOS

este trabajo: la imagen opaca exige otro régimen de visibilidad que no es el de su plena y expresa exhibición. Ello a la luz de una política archivística que, como advertimos inicialmente, puede ser repensada, de modo que este afán por hacer visible, por someter la documentación a un único régimen de visibilidad, sea desarticulado para entrever así las transacciones, las posibilidades que entraña la dialéctica de lo visible / no visible. Enfatizamos, por tanto, que visibilizar o (in)visibilizar comprende elecciones significantes que determinan el estatuto de aquello que se exhibe. Es en función de esta convicción que haremos dialogar a esos otros documentos visuales y escritos, aquellos que nos permitirán desentrañar el modo de funcionamiento que rige a esta imposibilidad enunciativa.



Figura 2. Piezas de la obra *Proyecto Ausencias* (2006-2007), de Gustavo Germano

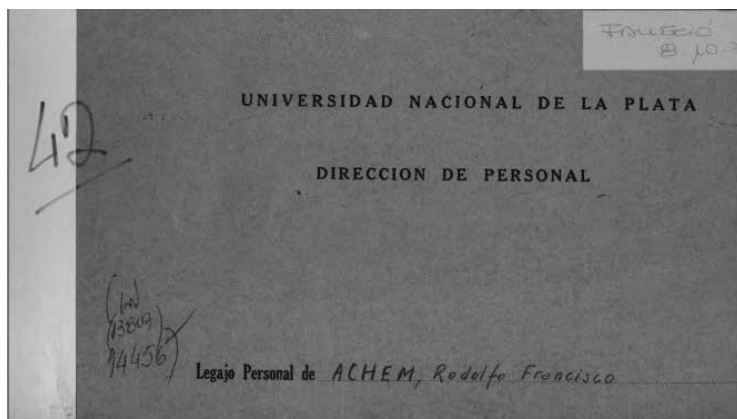
De este modo, proponemos generar un contra-archivo visual sobre la base de la plataforma web *Postales de la Memoria*, elaborada por el Archivo Histórico de la UNLP,<sup>4</sup> en el marco de la conmemoración por los 40 años del secuestro y del asesinato de Achem y Miguel, que forma parte de la documentación recabada por el libro homónimo (Belinche, 2010), publicado por la Secretaría de Extensión de la UNLP. Por ello, delineamos una posible organización de la documentación conseguida y propusimos que este contra-archivo visual adquiriera inteligibilidad bajo la forma de una plataforma web. Adjudicamos a esta plataforma un recorrido preestablecido que, en cierta manera, establece un trayecto que da cuenta de la documentación consultada.

Así, la portada del expediente vedado comprende el inicio del trayecto propuesto y el núcleo en torno al cual se aglutina el resto de la documentación. Repararnos en lo que es la cara visible de las fotografías invisibilizadas y, al confrontarla con otro segmento de la documentación, advertimos discrepancias sobre el lenguaje referido al asesinato de Achem y de Miguel. A partir de estas observaciones esbozamos una primera serie que comprende la siguiente

<sup>4</sup> Plataforma disponible para su consulta web: <https://prezi.com/nnkwlchy8fer/memoria-verdad-y-justicia-a-40-anos-de-los-asesinatos-de-achem-y-miguel/>

documentación: carátula del expediente 100/7101 de elevación del sumario caratulado «Doble homicidio Achem y Miguel (1974)», legajos de personal de Achem y Miguel, notas sobre el contenido del legajo de Achem, foja de servicios de Achem y de Miguel, fichas personales de Achem y de Miguel, ficha de docente auxiliar de Miguel, artículos periodísticos del diario *El Día* (1974).

Es, entonces, el uso de la palabra lo que reúne a estos documentos; un uso que, en reiteradas ocasiones, eufemiza el asesinato del cual fueron víctimas ambos trabajadores, tal como sucede en el caso de los legajos, cuyas carátulas enuncian «falleció» [Figura 3], y consignan la fecha del secuestro y del asesinato.



**Figura 3.** Carátula del expediente de Rodolfo Achem, cuya portada dice: «Fallecido, 8 de septiembre de 1974»

¿La exhibición de las fotografías supone la reiteración, la replicación de la muerte de estos cuerpos?, ¿no es intolerable tal utilización del lenguaje en la medida en que silencia estas desapariciones forzadas? Si es posible rebatir un régimen de visibilidad, donde el dispositivo construye una representación intolerable, también debiera considerarse la posibilidad de rebatir estos enunciados y de promover una reparación documental que sustituya estas denominaciones por los términos «desaparición forzada» y «asesinato», iniciativa que el Archivo Histórico de la UNLP comenzó a implementar recientemente. Nos hemos propuesto visibilizar estos usos del lenguaje –usos que suelen pasar inadvertidos, a diferencia de la mirada acusatoria que suele rondar a las imágenes– como parte de las estrategias que pretenden develar el modo de funcionamiento de estos dispositivos. Reconocemos discrepancias, ya que el mismo expediente que resguarda las fotografías, enuncia en su carátula este «doble asesinato».

Otra de las series posibles convoca aquella documentación relativa al período en el que Achem y Miguel se desempeñaron en sus cargos en la Universidad, por ejemplo, la designación de Miguel, las fotografías de un acto de la Asociación de Trabajadores de la Universidad Nacional de La Plata (ATULP) realizado en ocasión de la asunción de autoridades administrativas, entre otros. La serie, entonces, da cuenta de la antesala inmediata al posterior período represivo. Finalmente, proponemos una última serie cuya visualización refleja las prácticas de memoria que actualmente se ejercen desde la Universidad y desde ATULP, de esta manera incorporamos la carátula del libro *La historia de ATULP* (1995), de Eduardo Godoy; la placa conmemorativa realizada al cumplirse los 30 años del doble asesinato de Achem y de Miguel; la invitación al acto homenaje realizado al conmemorarse los cuarenta años del asesinato de Achem y de Miguel; las baldosas blancas colocadas en ocasión de la conmemoración de los cuarenta años del asesinato de Achem y de Miguel.

Esta propuesta surge al calor de reflexiones y de preguntas que aparecieron a medida que tomamos contacto con el Archivo Histórico de la UNLP. El vínculo con este espacio nos permitió aproximarnos a la documentación, más precisamente, a aquel expediente que nos impulsó a formular una problemática: la cuestión de lo intolerable y las posibilidades de este estatuto de la imagen. Finalmente, recalamos el carácter provisorio de la plataforma generada, en función de la posibilidad de que nuevos fragmentos irruman como resultado de una profundización en el Archivo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belinche, M. y Panella, C. (comps.) (2010). *Postales de la Memoria. Un relato fotográfico de la identidad de la Región*. La Plata: EDULP.
- Berger, J. (1998). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Expósito, M. (2014). «Diagramática del activismo artístico». *Seminario Poéticas y Políticas de Archivo Estrategias de Activación en UNLP*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI.
- Godoy, E. (1995). *La historia de la ATULP*. La Plata: ATULP.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma.
- Grüner, E. (2008). «La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos». En Longoni, A. y Bruzzone, G. (comps.). *El siluetazo* (pp. 285-308). Buenos Aires: Ariana Hidalgo.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

# OPACIDADES EN LA REPRESENTACIÓN DEL PODER

## IMÁGENES DEL BACHILLERATO DE BELLAS ARTES

**Sofía Delle Donne** | sofiadelledonne@gmail.com

**Rocío Irene Sosa** | rocio.sosa.5@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

El siguiente trabajo aborda el análisis de una serie de fotografías del Bachillerato de Bellas Artes que se encuentran en el Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). La propuesta está atravesada por el concepto de *representación* utilizado por Louis Marin (1992), que nos permite estudiar e interrumpir el discurso de poder dado en las imágenes. La serie que tomaremos es parte del acervo documental y fotográfico del Archivo de la UNLP que se creó por decreto en 2013. Una aparente falta de organización se desprende de su reciente conformación y de la intención explícita de ampliar el acceso a la información pública para lograr una pronta circulación y difusión de su material.

Debido a esta situación, y para organizar nuestro análisis, proponemos la creación de una serie fotográfica del Bachillerato de Bellas Artes, institución de pregrado de la UNLP. Para ello, utilizaremos la definición de *serie*, planteada por Michael Foucault (1970), entendida como el recorte en el que se evidencia una discontinuidad. A su vez, cuestionar las fotografías como representaciones supone una práctica de archivo como apertura hacia otros abordajes que superen la periodización, la datación y la clasificación positivista.

Las imágenes serán entendidas como representaciones desde el método de estudio desarrollado por Marin. Por este motivo, exploraremos los medios y los procedimientos de la representación. Como punto de apoyo, Marin toma la construcción de la noción de representación operada por la Lógica de Port Royal,<sup>1</sup> cuyo modelo operativo explora el funcionamiento de la representación y propone su doble dimensión. De este modo, el autor sostiene que la imagen se despliega en la dimensión «transitiva» y en la dimensión «reflexiva». Es decir, la representación es un concepto que remite a que toda representación representa algo (desde su capacidad de transparencia) y, al mismo tiempo, toda representación se presenta representando algo (dimensión de opacidad) (Marin en Chartier, 1996).

Frente a esta doble función surge en el autor un interés específico: analizar los modos particulares de la articulación de las dos dimensiones de la representación en el campo de las artes visuales. Así, focaliza su atención en los elementos

<sup>1</sup> Port Royal fue un convento cisterciense de 1662. Desarrolló una lógica de orientación mentalista. En este sentido, Marin leía la elaboración conceptual de Port Royal «a la vez como la culminación del pensamiento occidental de la representación y como una construcción singular que tomaba su matriz de la teoría de signo el modelo teológico de la Eucaristía» (Chartier, 1996: 81).

que indican el funcionamiento reflexivo de la representación. Dicho concepto, tal como lo maneja Marin, fue un apoyo para que pudieran señalarse y articularse las diversas relaciones que los individuos manifiestan con el mundo social. Además, el autor propone una forma de pensar las relaciones que mantienen los diversos modos de presentación del ser social o del poder político con las representaciones mentales que creen o que descreen a los signos visuales.

De este modo, según su planteo, la imagen tiene el poder de transformar la violencia bruta en luchas simbólicas que utilizan a las representaciones como armas. El poder de lo visual radica en que no necesita de una manifestación exterior y de una confrontación de fuerzas de lucha a muerte; su modo consiste en señales y en indicios que necesitan ser mirados para que el poder sea creído. Llegado a este punto, Marin añade un nuevo nivel al análisis del concepto de representación y diferencia una doble historia: la de las modalidades de hacer creer y la de las formas de creencia. Así, sistematiza el análisis de los dispositivos que deben coartar y someter al espectador. Además, estudia las distancias posibles con respecto a los mecanismos de persuasión.

Las reflexiones de Marin nos permiten comprender que la producción de sentido construida por un individuo es parte de una suma de coacciones, en primer lugar, por las significaciones buscadas por las imágenes a través de los dispositivos mismos del lenguaje visual y de su organización; en segundo lugar, por los desciframientos impuestos, por las formas en las que permite visualizar la obra, y, en tercer lugar, por las convenciones de interpretación propias de un tiempo o de una comunidad. La doble pertinencia del concepto de representación es complejizada por Marin para designarla como instrumento esencial para comprender los modelos de pensamiento y los mecanismos de dominación. No obstante, en otro nivel de análisis, la representación emerge con una pertinencia más amplia: se refiere a las acciones teatralizadas mediante las cuales los individuos, los grupos de poder, etcétera, construyen una imagen de sí mismos.

Esta propuesta final nos invita a pensar el ejercicio de *poder* según un modelo relacional sin tomar dichas acciones como expresión inmediata, sino teniendo en cuenta que su eficacia depende del impacto en el destinatario, de la adhesión y de la distancia con respecto a los mecanismos de persuasión puestos en juego (Marin en Chartier, 1996).

## LA SERIE FOTOGRÁFICA

Al recuperar el doble papel de la representación, resulta necesario que esta noción sea determinante para (re)construir miradas entrelazadas en las fotografías.

En ellas, al dar cuenta de la transparencia y de la opacidad, podemos señalar y articular las diversas relaciones que se generan al representar a los individuos fotografiados. De allí que se pueda revelar el entramado de construcción del poder. Este poder no es tan transparente como las fotografías manifiestan. Los eventos protocolares con autoridades que aparecen en escenas forzadas son posibles a partir de la creación de un aparato de poder latente en la imagen. Los efectos de sentido de la fotografía son construidos y, por lo tanto, buscados. En esta búsqueda, las operaciones de recorte y la clasificación representan la realidad.

Las fotografías seleccionadas provienen de la carpeta «Visita del Ministro de Educación por la inauguración de Periodismo y Anexo Bachillerato, 1980». Actualmente, en el Archivo de la UNLP se mantiene el orden original que consiste en la utilización de carpetas para clasificar los encargos que Guillermo Gallo, el Rector de facto, requería según actividades específicas. Tomaremos esta disposición como *serie*, concepto que será entendido según las reflexiones de Foucault, quien sostiene que toda serie está compuesta por un conjunto de elementos relacionados entre sí que establecen su propia ley.

Las doce fotografías que constituyen la carpeta / serie fueron tomadas por el Departamento de Prensa de la División Fotografía, dependiente de la Secretaría de Extensión, Cultura y Difusión de la UNLP (este no es un dato menor en un contexto dictatorial). Pensamos que esta serie condensa las ideas sobre la interrupción y la discontinuidad planteadas por Foucault. Por ejemplo, en la Figura 1, la escena que se elige documentar –por encargo de Gallo– evidencia la colocación de una cruz en el escenario del anexo del Bachillerato de Bellas Artes que, desde sus orígenes hasta la actualidad, era laico.



**Figura 1.** S/T (1980), Dpto. de Prensa, División fotografía. Secretaría de Extensión, Cultura y Difusión, UNLP.

# PRODUCCIONES DE ALUMNOS

Como se observa, las autoridades que están sentadas en la conferencia comparten la mesa con un Obispo ataviado con sus ropajes litúrgicos. La toma es efectuada por el fotógrafo desde un punto de vista contrapicado y construye un plano de conjunto. Por lo tanto, la distancia entre el grupo de personas (sujetos reconocibles) y quien observa y toma la fotografía es suficiente para delimitar separación y pertenencia espacial entre unos y otros. Por la existencia de otras fotografías del mismo evento reconocemos que los personajes están situados en una tarima. El ritmo visual que se produce con la secuencia de cuerpos recalca un orden estructurado, afianzado por los carteles distintivos que probablemente los identifican al mismo tiempo que los ubican.

Los desciframientos impuestos por la forma en que se ve la fotografía, las prácticas y los signos reflejan una identidad social religiosa, que irrumpe en la identidad laica del Bachillerato. Al respecto, consideramos que el encargo de esta fotografía intenta implementar, simbólicamente, una condición que es propia del gobierno de facto y no de la institución educativa, de allí que se destaque la presencia del Obispo. Éste se representa con su atuendo específico que le confiere santidad y pertenencia religiosa. De las demás personas podemos identificar al Ministro de Educación de facto, Juan Rafael Llerena Amadeo (1978-1981), situado a dos personas del obispo; a una persona de Llerena se encuentra Susana Raquel Fitipaldi Garay de Gallo, vicedirectora de facto del Bachillerato de Bellas Artes. Casi debajo de la cruz está Guillermo Gallo, que parece estar hablando por el micrófono situado en la mesa.

Con relación a los instrumentos de dominación simbólica, Roger Chartier explica:

Los instrumentos de dominación simbólica aseguran a la vez la negación y la conservación de lo absoluto de la fuerza: negación porque la fuerza no se ejerce ni se manifiesta, porque está en paz en los signos que la significan y la designan; conservación porque la fuerza por y en la representación se dará como justicia, es decir como ley que obliga ineludiblemente, so pena de muerte (1996: 87).

La imposición de un poder religioso en la territorialidad laica del Bachillerato se conjuga con la sobreexposición producida en los rostros. No es menester identificar a cada personaje; más bien, parece que la importancia reside en la identificación nítida de la cruz y del Obispo para desplegar, así, un método coercitivo que se empeña por dejar registro de la transparencia, de la fuerza de la identidad católica en un secundario laico de la Universidad; por visibilizar a un grupo que detenta coherencia, persiguiendo la permanencia de un poder.



Si en la Figura 1 el rostro de los participantes no es identificable, en la Figura 2 se observa el interés por dejar constancia de la participación del Rector en la conferencia. Esto se logra por la inclusión de una fotografía de encuadre tradicional en el que se evidencia el retrato de Guillermo Gallo. Con su mirada dirigida al público oficia de orador, acompañado por dos funcionarios que aparecen detrás en una actitud pasiva y contemplativa. Se anula la espacialidad del fondo convirtiéndolo en un plano pleno negro que recorta las figuras otorgándoles toda la pregnancia visual.



**Figura 2.** S/T (1980), Dpto. de Prensa, División fotografía. Secretaría de Extensión, Cultura y Difusión, UNLP.

Ahora bien, la Figura 3, que también forma parte de esta serie, ofrece un llamativo contrapunto con las fotografías anteriores. El punto de vista se encuentra levemente elevado (si tenemos en cuenta la altura ya determinada por la tarima que separa a oradores de oyentes). A su vez, es un plano general que da cuenta de la totalidad del espacio donde se desarrolla el acto. La toma abarca tanto la superficie de la mesa como también los asistentes, que se diferencian entre los que están sentados y los que están parados. El grupo que se encuentra en las butacas repite la gestualidad contemplativa de aquellos funcionarios que aparecían en la Figura 2.



**Figura 3.** *S/T* (1980), Dpto. de Prensa, División fotografía. Secretaría de Extensión, Cultura y Difusión, UNLP

Añadamos que las primeras tres filas están ocupadas, casi exclusivamente, por hombres. La mayor cantidad de mujeres se encuentra, en términos espaciales, más alejadas y de pie. Son alumnas que resaltan por sus guardapolvos blancos en oposición a los trajes oscuros de los estudiantes masculinos. Los estudiantes del Bachillerato están al fondo del salón, todos parados y con poco espacio entre ellos. El único que está adelante, posicionado tres cuarto de perfil al fotógrafo y parcialmente tapado por un piano, es el abanderado, al cual no se le reconoce el rostro, ya que mira hacia un lugar que no podemos determinar. Finalmente, en el cuadrante inferior izquierdo se ve al Rector de facto, a quien se dirigen todas las miradas.

## REFLEXIONES FINALES

Los rasgos descriptos nos conducen a preguntar: ¿por qué se decidió dejar esta fotografía como documento de una visita oficial ya que no responde al manejo fotográfico profesional y adecuado para un encargo protocolar?, ¿dónde radica su diferencia con las imágenes anteriores? En efecto, consideramos que las dos primeras fotografías se despegan de la última porque ambas emergen con un objetivo contundente: representar la dimensión católica de un colegio laico [Figura 1] y configurar un retrato del poder [Figura 2].

Intentar develar estas estrategias y formular estos interrogantes nos lleva a tener en cuenta otras perspectivas posibles que nos permitan comprender de

qué manera la dictadura militar, fundada en el ejercicio de la violencia desde el Estado, utilizó las luchas simbólicas constituidas en las imágenes. Las representaciones se usan como armas, disparan desde las fotografías oficiales encargadas por el rector de facto. De este modo, para que la fuerza sea creída, el dispositivo la transforma en potencia, tal como señala Chartier. La violencia es justificada como estado legítimo y obligatorio; las mecánicas persuasivas son, así, más poderosas por estar disimuladas. Sin embargo, podemos dudar de su eficacia cuando se las expone en un análisis que las desmonta.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.

Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI.

Marin, L. (1992). «El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal de la "figurabilidad" del absoluto político». En Feher, M.; Naddaff, R. y Tazi, N. (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (tomo III). Madrid: Taurus.

## ESPACIOS DE ACCIÓN PARA LA FOTOGRAFÍA

### ENTREVISTA A VERÓNICA TELL

**Natalia Giglietti**

**Elena Sedán**

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reconocida por sus investigaciones sobre fotografía argentina, al abordar el siglo XIX Verónica Tell se ha dedicado al análisis de la imagen con relación a sus articulaciones con la cultura y con la sociedad. Sus estudios se caracterizan por el privilegio otorgado a los modos de configuración y de circulación de las imágenes fotográficas y por propiciar un cruce con aquellas producciones que se hallan por fuera del campo artístico. Los modos de restituirlle densidad histórica a la imagen fotográfica y a las perspectivas teóricas desde las que comprende a este dispositivo son un gran aporte en el marco de los estudios visuales en la Argentina y en la revisión disciplinar de la historia del arte.

El recorrido por los textos de la autora expone la importancia de estos temas en la actualidad, además de ofrecer una lectura enriquecedora que revisa, cuestiona y pone en discusión categorías, problemáticas y metodologías, y que propone renovadas preguntas acerca de la fotografía y de toda imagen en su especificidad.

Verónica Tell es Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires. En la actualidad, se desempeña allí como docente de Historia de las Artes Plásticas del siglo XIX. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), curadora de fotografía en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y coeditora de la revista independiente de artes visuales *Blanco sobre blanco*.

**Al leer tu trabajo, una de las primeras cuestiones que nos intrigan y que funcionan como disparadores para iniciar este encuentro fueron los modos en los que interpelás a la fotografía, es decir, cómo configurarás ese singular abordaje conceptual frente a un objeto de estudio que ha desplegado tantos usos y que ha transitado por variados campos de conocimiento.**

Es algo común para quienes se enfrentan a la imagen fotográfica no saber cómo acercarse, cómo ir más allá de lo que representa visualmente. La fotografía

aparece en muchísimas publicaciones, pero, en muchos casos, a título ilustrativo. Pienso en un caso más o menos reciente de un artículo académico sobre agricultura que hablaba de un aumento del tanto por ciento en la producción de trigo en algún momento de inicios del siglo pasado y se acompañaba con la foto de una trilladora. No había ninguna referencia a la foto. Pero hay preguntas fundamentales para hacerse, por ejemplo: ¿por qué esa foto existe?, ¿quién la sacó? Estos interrogantes son imprescindibles para un primer abordaje. Más allá del operador concreto, hay que saber quién hizo sacar esa fotografía. ¿Fue un plan gubernamental o fue alguien de la región? ¿O era el mismo productor quien la encargó?

Luego, viene la pregunta por los espacios de circulación de esa imagen. Para mí, estas preguntas, que no apuntan a la imagen sino a su contexto, son fundamentales. Pienso en los abordajes de John Tagg (2005) o de Rosalind Krauss (2002). Cada uno desde su lugar, Tagg desde el archivo estatal y Krauss desde el campo artístico, afirma que a las imágenes hay que situarlas en el contexto en el que funcionaron. Entonces, formularse estas preguntas sobre lo que existió por fuera de la imagen es, creo, la forma más efectiva de abordarla y de no desviar sus sentidos.

En el artículo «Los espacios discursivos de la fotografía» (2002), Krauss pone en discusión cuestiones centrales, como la estructura interna de la fotografía y el espacio de exhibición. A partir de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), la autora analiza los ámbitos en los que operaron en su origen algunas de las fotografías exhibidas, para diferenciarlas de las categorías derivadas de la estética. De ahí que la discusión se concentre en analizar el muro como parte del dispositivo museístico. En cambio, las fotografías estereoscópicas del siglo XIX que analiza fueron creadas para ser observadas de otro modo, distanciado de la planimetría, con la intención de conferirle profundidad a la imagen. Entonces, ahí hace hincapié en la importancia del archivo, afirmando, justamente, que esas fotografías no son propias del espacio expositivo del museo, sino del archivo.

De modo semejante trabaja Tagg al sostener que el archivo es el contrapunto de la fotografía. Si uno quiere analizarla históricamente lo tiene que hacer desde el archivo en el cual existió, desde quien la produjo, desde los usuarios-espectadores que tuvo, etcétera. Esta cuestión, en principio, parece obvia; sin embargo, muchas veces la imagen se presenta sola. En este caso es necesario desmenuzar el archivo, comprender sus partes, sus colecciones, cómo fue concebido, etcétera.

Krauss piensa en una cuestión interna de la fotografía, más bien, interna y externa. Analiza no solamente la condición de quien la produjo o para qué institución –como en el caso de las vistas estereoscópicas que fueron realizadas para un relevamiento

topográfico-, sino también su estructura interna: el hecho de que sean estereoscópicas es indicador de ciertos fines y éstos son ajenos a los del museo. Exponerlas en un muro plano atenta contra esa forma de visión y, por ende, contra la finalidad original de esas imágenes. Ahí está el tema o el problema que tienen todas las imágenes, pero mucho más la fotografía, que es muy proclive a que se la lleve en una dirección u otra, en algún punto, es muy maleable.

Por ejemplo, la conocida foto de Marcelo Ranea en la que una madre de Plaza de Mayo está apoyada sobre el pecho de un policía que parece abrazarla [Figura 1]. Esta, como toda fotografía, es un corte espacial y temporal. Es una de las varias fotografías que hizo el fotógrafo en una escena que, vista completa, es bien distinta: la mujer, la madre de Plaza de Mayo, estaba golpeando o empujando al policía y él la retenía para frenarla. En realidad, no es un abrazo, sino una contención física para evitar la descarga de angustia y la exasperación de esa madre. Aquí la pregunta recae sobre la selección de determinadas fotos para su difusión: ¿por qué el fotógrafo o el editor fotográfico optaron por una fotografía que dice algo de la policía que la serie entera no dice? Hay una intencionalidad muy notoria y si uno ve sólo esa foto llegará a una idea errada de ese momento, que en verdad, se trataba de una escena de conflicto; no de reconciliación o de entendimiento. Ese es el problema de todas las imágenes, pero, particularmente, de la fotografía por su relación con la realidad visible y con el tiempo.



**Figura 1.** *Marcha por la vida* (1982), Marcelo Ranea

**Estas dificultades que señalás se observan en varios escritos al momento de analizar las imágenes. Sin embargo, también sucede que cuando uno pone en contexto a la imagen, este la supera y la imagen queda subordinada a él.**

Creo que para lograr un equilibrio hay que preguntarse por la información y por los sentidos que tiene la imagen, en particular, y que no tiene ningún otro enunciado. Hay cosas que sólo se encuentran en la imagen y que no son sustituibles. Pongamos el caso de las fotografías históricas del siglo XIX, por ejemplo, una foto de Christiano Junior de un vendedor ambulante [Figura 2]. Esta imagen forma parte de dos álbumes de tipos y de costumbres de 24 fotos que están acompañadas por un texto escrito en cuatro idiomas. Es decir, eran álbumes pensados para distribuirse aquí y también en el exterior del país y para difundir el progreso de la Argentina. El texto de la fotografía del naranjero dice: «El naranjero de la ciudad de Buenos Aires es un hijo del progreso. Tipo sin precedente, ha surgido y tomado formas acabadas en medio del movimiento regenerador que en la República Argentina sucede á las viejas costumbres de la colonia».



**Figura 2.** *Vendedor ambulante. Frutero* (1876), Christiano Junior. Archivo General de la Nación

Este fragmento señala una situación urbana. Sin embargo, el vendedor está sentado delante de un paisaje muy bucólico pintado por detrás: el telón de fondo del estudio. En consecuencia, si se realiza una contraposición entre el texto y la imagen, uno puede decir que el texto es más prometedor, está vendiendo una Argentina más moderna y pujante, y que la imagen es más retardataria. Técnicamente, tomar una fotografía en el exterior era más difícil, retratar al hombre gritando en la calle y captar el movimiento en lo inmediato resultaba más trabajoso. Pero Junior hubiera podido hacerla en la calle como lo hizo con otros oficios ambulantes. No obstante, eligió hacerla en el estudio y así, puesta en relación con el texto, la imagen retrasa. Se podría pensar en una cuestión temporal, en un progreso que está retrasándose a pesar de emplearse una técnica de producción moderna como la fotografía.

Si pienso en las imágenes que más me interesan del siglo XIX, son esas que tienen una densidad de información o en las que algo parece dislocado, desajustado. Me acuerdo de un trabajo de Luis Priamo sobre una fotografía de Ernesto Schlie, *Casa israelita* [Figura 3]. En ella se observan unos inmigrantes recién llegados, vestidos de gauchos. La pregunta es: ¿de qué habla esta imagen sola con este epígrafe? Habla de la necesidad de adecuarse, de instalarse y de asimilarse en este lugar. Eso de asimilar la nueva realidad que les toca vivir está en la imagen y no por fuera de ella. Luego, el contexto proveerá más claves de lectura o apoyará este primer acercamiento.

Claro que uno se encuentra con un álbum o con un conjunto de fotografías y ocurre que siempre hay una imagen que tiene mucha más información y riqueza que otras, esto es un hecho. No a todas las imágenes se les puede hacer las mismas preguntas.



**Figura 3.** *Casa israelita* (1889), Ernesto Schlie



**Estos interrogantes nos conducen al particular abordaje que realizás de la fotografía de Antonio Pozzo, sobre todo, con relación a la construcción fotográfica. En esta construcción, ¿cómo son los cruces entre la imagen, la historia y la noción de representación?**

La imagen *Puán. Coraceros en el cuartel* (1879), de Pozzo, es muy clara, la fotografía misma está hablando sobre ella [Figura 4]. Se observa cómo funciona el dispositivo, la sombra es claramente autorreferencial. Además, el sello del estudio referencia a lo comercial, porque también la fotografía es eso: no sólo sus fines históricos, sino su perfil comercial. En el siglo XIX, los fotógrafos tenían conciencia de que fotografiaban con una herramienta moderna, eran conscientes de que tenían en sus manos una tecnología relativamente nueva. A medida que la usaban configuraban no sólo lo que iban a registrar, sino el propio manejo fotográfico. Por ejemplo, si volvemos a la imagen de Junior [Figura 2], ese telón de fondo señala una incongruencia, porque él se encuentra experimentando y las respuestas no están dadas. Es en un momento bisagra entre, por un lado, los estudios de pose y la tradición litográfica, y, por otro, algo que denota una intención de lo que luego será el reportaje gráfico.



**Figura 4.** *Puán. Coraceros en el cuartel* (1879), Antonio Pozzo. Museo del Bicentenario

Hay una cuestión de experimentación que no es únicamente técnica, sino que se relaciona con lo que se puede hacer con la fotografía, lo que es fotografiable y cómo. Para el caso de Pozzo, esto ocurre sin contar con imágenes previas del lugar. Él se encuentra con ese paisaje, por primera vez, y con un dispositivo que tiene todas estas urgencias. Aquí es donde radica lo importante de analizar estas cuestiones, los aspectos técnicos concretos y el imaginario visual con que los fotógrafos están lidiando, porque las respuestas no están dadas. Por todo esto, en este caso el análisis se centra, en particular, en la técnica fotográfica como

parte de ese proceso de modernización. Otras veces también depende de las fotografías, algunas son muy pobres o como cualquier imagen o cualquier texto pueden ser reiterativos o responder demasiado a un canon. Pero en aquellas imágenes en las que se experimenta un poco más con el dispositivo, con el espacio o con lo que se fotografía, ahí, quizás, aparece una pequeña fisura, una pequeña extrañeza que permite colarte.

Pienso en la imagen de Pozzo, en ella, la extrañeza o ese algo no deseado permiten despuntar otro tipo de análisis. Desde luego, existen otras fotografías que están más establecidas. En el retrato, por ejemplo, que se establece más tempranamente. Quizás sea más notorio en este género al estar tan pautado. No obstante, existen muchísimos casos en los que las pautas se escapan. Cuauhtémoc Medina analiza los registros de prostitutas en México. Los primeros registros policiales llevan fotografías de las señoritas como si fueran de salón, no desde un perfil de delincuente como sucederá posteriormente. En estos primeros tiempos, el canon aun no ha entrado en funcionamiento. Estos retratos son interesantísimos porque, justamente, son retratos posados de «señoritas bien». Resulta llamativo que como todavía no está homologado el sistema Bertillon,<sup>1</sup> estas fotografías se hallan en el archivo policial como prostitutas, pero sus imágenes tienen la «rareza» de parecerse a señoritas burguesas. Nuevamente, aparece una incongruencia de gran riqueza.

<sup>1</sup> Desarrollado por Alphonse Louis Bertillon, en 1880, este sistema se utilizó para la identificación y la clasificación de criminales.

Me interesa cuando algunos códigos se fijan y cuando, de alguna manera, esas formas se escabullen. Y pienso, nuevamente, en la fotografía de Pozzo que él decide no cortar. De hacerlo, modificaría el tamaño y ya no tendría el mismo formato que las otras fotografías del álbum. Pero si piensa que es un error y decide dejarlo de todas formas, hay lugar para una rareza que él busca mantener y surge, entonces, la pregunta por el valor documental, por una ecuación que sería: corrección fotográfica versus valor histórico-documental. Las fotografías son huella de la realidad que está –que estuvo– frente a la cámara tanto como de aquello que estuvo detrás de ella (el fotógrafo con todo el bagaje visual, institucional, ideológico, comercial, etcétera, con que enfoca y recorta esa realidad). Creo que la tarea es intentar trazar el puente entre ambas.

**A partir de estos cruces que establecés al analizar las imágenes, podríamos pensar que tus investigaciones se enmarcan en la historia cultural y en los estudios visuales.**

Totalmente. La fotografía había quedado por fuera de los contenidos curriculares de mi carrera de grado (Licenciatura en Artes, cursada en la década del

noventa). Extraño, porque cuando irrumpe la fotografía, en el siglo XIX, repercute sobre todo el campo artístico. Sin embargo, había excepciones. Recuerdo que Laura Malosetti Costa, docente, entonces, en Historiografía del Arte, presentó en un congreso de fotografía un trabajo sobre Prilidiano Pueyrredón, en el que establecía un vínculo entre ambas disciplinas. En ese mismo congreso, presenté, luego, un trabajo sobre el fotógrafo Gastón Bourquin, mi abuelo materno. Este fue el inicio para indagar, intensamente, sobre la fotografía y resultó, en cierto modo, natural que Laura dirigiera mi investigación.

Cuando hacía mi tesis, en algún momento, me di cuenta de que prácticamente estaba escribiendo una tesis sobre historia, pero –y creo que fue la riqueza– con herramientas de historiadora del arte. Este lugar me permitió un acercamiento distinto a la imagen y a la fotografía. De hecho, fue la primera tesis de la Facultad centrada, específicamente, en la fotografía; es decir, que no la usaba como una fuente adicional, sino que las preguntas giraban en torno a ella. En respuesta a la pregunta sobre la vinculación entre las disciplinas y los marcos teóricos de referencia –como historiadora del arte y debido a mi objeto de estudio–, necesariamente, había que ampliar los objetos y las preguntas de la disciplina. La cultura visual es una respuesta o un campo que permite incluir a la fotografía dentro de una trama amplia y apostar al conocimiento histórico a partir de las imágenes.

Por cierto, tanto en mi tesis como en mis trabajos en general, la fotografía está siempre en vinculación con otras imágenes. Vuelvo a Pozzo con otro ejemplo que me parece oportuno para esta cuestión. En *Paso Alsina* (1879) se visualizan pocas carretas y un par de sujetos que cruzan lo que parece poco más que un charco [Figura 5 y 6]. La escena es discreta. La fotografía de Pozzo se puede contraponer con un grabado de la misma época realizado por el Coronel Manuel Olascoaga que, al ser parte del Ejército de Julio Argentino Roca, representa el Paso Alsina de una manera heroica: el cielo que se abre, el Río Colorado con una anchura descomunal y Roca que se ubica sobre un pico mucho más alto que el resto de su tropa. Recuerda a *Napoleón cruzando los Alpes*, de Jacques-Louis David. Este caso resulta interesante al confrontar una imagen con otra absolutamente diferente, hecha con otras herramientas, con otras técnicas, con otras formas de producción y capaz de otra retórica. Pozzo tuvo que lidiar con la realidad y esta, visualmente, no devolvía una imagen heroica.



**Figura 5.** *Paso Alsina* (1879), Antonio Pozzo. Museo Bicentenario. Instituto de Investigaciones Históricas



**Figura 6.** *Paso Alsina*, Manuel Olascoaga. En Olascoaga, M. (1880). *Estudio Topográfico de La Pampa y Río Negro*. Buenos Aires: Ostwald y Martínez.

En algún punto, un fotógrafo está atrapado por lo que tiene enfrente, por esa realidad visual. Considero que este tipo de comparaciones son de lo más ricas porque permiten ver, en este caso de fotografía y de grabado, cómo conforman un universo visual. No soy yo como investigadora quien hace este lazo, sino que existía en la época: es lo que unos y otros veían, y lo que necesariamente tenían en mente al grabar, al pintar o al fotografiar. Este es el campo de la cultura visual: analizar la imagen en relación con otras representaciones, pues se están vinculando. Es importante porque nos tenemos que preguntar por los antecedentes de esas fotografías, por sus usos y por sus prácticas. Entonces, hay que ampliar los marcos teóricos, hay que reclamarle a la formación para incluir otras disciplinas, otros medios y otras producciones que constituyen el universo visual.

En mi trabajo docente organizo las clases para trabajar siempre en articulación con diferentes tipos de imágenes. El artista es el que más mira, está atento,

replica y trabaja en el contexto de una cultura visual. El libro de Lía Munilla Lacasa, que reseñaron en el número anterior de la revista, puede ser un claro ejemplo de la visualidad y de su importancia vinculada a la totalidad de la sociedad.<sup>2</sup> Ciertamente, hay que ampliar los objetos y creo vamos en ese camino. La fotografía está ocupando un lugar cada vez más importante y, lentamente, está dejando de pensarse como una ilustración. Esto es fundamental y es algo que con una pintura, por ejemplo, no sucede. En ella es evidente que alguien la hizo, mientras que la foto parece estar ahí, hecha por nadie y para la cual no hay preguntas porque es un objeto que está dado entero. Aunque no se encuentre al autor de la foto, la pregunta se mantiene, es decir, qué recursos se movilizaron y para qué se hizo.

Como se percibe, existe una cuestión que para mí es muy importante y que retoma la pregunta del inicio: ¿por qué esa foto existe? Aquí podemos traer a Louis Marin que lo plantea desde su lúcida perspectiva: toda imagen es una imagen que se presenta a sí misma representando algo, es un nuevo objeto, un nuevo ente. Y alguien lo produjo. El que hace la fotografía tiene una intención de que ese objeto nuevo exista. ¿Para quien tiene interés ese registro?

### **¿Cómo configurarás tu corpus de fotografías con relación al trabajo con los archivos?**

Vuelvo al caso de la tesis doctoral, que fue mi trabajo de más largo aliento. Cuando comencé a elaborarla tenía una pregunta: ¿cómo intervino la fotografía en el proceso de construcción de relatos sobre la modernización argentina a fin del siglo XIX? Para eso, y al considerar que este imaginario modernizador fue construido sobre la base de un proyecto político, debía indagar en los archivos públicos más que en el ámbito privado, porque de nuevo surgía la pregunta sobre para quién fue importante encargar y atesorar esas imágenes.

Me dediqué, básicamente, a estudiar los archivos de Buenos Aires por proximidad física, pero, sobre todo, teniendo en cuenta el lugar desde el que se pensaba y se configuraba la nación a fines del siglo XIX. A partir de esta premisa sobre la construcción de un relato o de un imaginario, tenía que corroborar no sólo la existencia, sino, también, la circulación y la visibilización de imágenes.

Otra decisión, de carácter más conceptual, fue resultado de pensar qué es la fotografía, cómo funciona esta imagen que es documento, qué valores tenía asociados entonces y cómo estaba siendo jalonada por un montón de campos o de usos distintos, pues es muy dúctil. Esto llevó a una decisión de tipo estructural y organicé la tesis en apartados que vincularan a la fotografía

<sup>2</sup> Verónica Tell se refiere al libro *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires (1810-1835)*, de Lía Munilla Lacasa, publicado en el año 2013 (N. del E.).

con distintos espacios o ámbitos: el territorio nacional, la propaganda política, la ciudad, las exposiciones, la prensa ilustrada y, por supuesto, el arte.

### **¿Cómo ves este furor de archivo y que pensás, por ejemplo, cuando se museifican los documentos?**

Creo, y es una opinión personal, que un archivo debe funcionar como archivo. En ocasiones existe un falseamiento respecto del origen del material de archivo al exponerlo museísticamente, a lo cual hay que estar atento. Esto no quiere decir que no se puedan hacer distintas propuestas o permitirse licencias, siempre y cuando se establezca una referencia a ese documento, sin traicionar ni al objeto ni al espectador en lo que respecta al origen de lo que se está mostrando. Las muestras de un archivo como archivo me parecen magníficas, lo que encuentro peligroso es hacer funcionar imágenes que no fueron concebidas con ese propósito sin aclararlo.

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Madrid: Gustavo Gili.

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Madrid: Gustavo Gili.

# PRÁCTICAS DE ARCHIVO: ARTE E HISTORIA

## UNA FORMA DE DESANUDAR EL PRESENTE

**Laura Casareto** | laucasareto@gmail.com

**Magdalena Aragón** | archivohistorico@presi.unlp.edu.ar

Archivo Histórico. Secretaría de Arte y Cultura. Universidad Nacional de La Plata.  
Argentina

Un documento guardado en un cajón bajo siete llaves u otro arrumbado en un depósito abandonado en excelentes condiciones de conservación, pero que nadie mira ni toca, no tiene sentido sin un sujeto o sin una sociedad que lo valore. Esta idea parte de una concepción del patrimonio cultural como algo dinámico, que no depende de los objetos o de los bienes, sino de los valores que la sociedad les atribuye en cada momento de la historia y que determinan cuáles hay que proteger y que conservar para la posteridad. En el trabajo con archivos se establece una relación dialéctica entre prácticas-técnicas archivísticas y la valoración social de la documentación: sin una no es posible la otra.

Nada es, por una cualidad intrínseca, documento u objeto parte del patrimonio. El patrimonio no es dado, sino buscado, encontrado y fabricado a través de un proceso creativo que es parte de la construcción historiadora-creadora y en el cual se anudan las huellas y los sentidos –que son los dos polos de dicho proceso– con las preguntas del historiador, del artista o del investigador. El patrimonio atañe a las relaciones que una sociedad establece con su pasado y con sus posibles futuros.

Estas premisas son las que marcan el trabajo en el Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), dependiente de la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad. Desde su creación, en septiembre de 2013, y aún sin estar clasificado ni organizado, este Archivo estuvo abierto a investigadores, a artistas y a la comunidad en su conjunto, fruto de un gran trabajo en equipo. En este marco, de agosto a noviembre de 2014 diversos artistas y alumnos de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la UNLP concurren al Archivo para realizar sus prácticas académicas-artísticas. La producción de obras, las investigaciones sobre la relación diacrónica entre universidad y arte, las reflexiones sobre la universidad popular que proponían Rodolfo Achem y Carlos Miguel, los archivos del Liceo Víctor Mercante, los títulos de Doctor Honoris Causa otorgados por la UNLP, la figura de Francisco Moreno, los diversos soportes de la fotografía (papel, placas de vidrio, diapositivas) y la categoría «datos sensibles», fueron algunos de los proyectos y de los temas desarrollados.

En una época denominada por distintos intelectuales «*boom* de la memoria» (Huyssen, 2002) u «obsesión conmemorativa» (Traverso, 2007), donde la memoria parece invadir todo el espacio público –como museos, películas, series, lugares de memoria; escenario donde el imperativo de recordar atraviesa gran parte de las sociedades occidentales– los archivos son objeto de las más diversas ciencias y disciplinas, y el arte no ha quedado fuera de esto. Los archivos han llegado a convertirse en una de las fuentes primordiales de creación para algunos artistas.

Al respecto, Suely Rolnik explica:

Una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado de una parte significativa del territorio globalizado del arte en el transcurso de las últimas dos décadas –que extiende desde las investigaciones académicas hasta las exposiciones basadas parcial o íntegramente en archivos, pasando por frenéticas disputas entre coleccionadores privados y museos por la adquisición de los mismos–. Sin lugar a dudas, esto no es pura casualidad (2010: 116).

En el paso del archivo a la obra artística o a un trabajo de reflexión histórica se produce una operación no de traducción, sino de transducción; esto es, se transforma un material en otro de naturaleza diferente. En este sentido, gran parte del trabajo artístico con archivos, visto desde lo político, podría dirigirse a desmantelar discursos, a reorganizarlos, a redireccionarlos y a ponerlos en circulación nuevamente.

Una imagen se encuentra con otra, un testimonio con otra voz, un documento con otro documento y todo entremezclado, no ensamblado sino montado, produce choques, entrecruzamientos, puestas en relaciones; todo esto da nacimiento a sentidos en el intersticio, en el *entre* de los registros. El archivo tiene carácter *activo*; es una especie de máquina de producción de sentido y de temporalidad que no es solamente unidireccional: es un dispositivo (generador y articulador de diversas prácticas, tanto discursivas como no discursivas).

En este marco, el archivo puede formar parte de la dimensión material y cultural de las prácticas artísticas. ¿Qué preguntas le haríamos a los documentos? ¿Qué nos muestran –lo legible, lo visible– de épocas pasadas? ¿Cómo encontrar allí lo secreto, lo oculto, lo depositado? ¿De qué políticas pueden ser objeto los archivos? ¿Quién debe guardar (poseer, acopiar) y qué documentos? ¿Cómo saber cuáles registros reúnen la significación necesaria para ser protegidos? «¿Qué escuchamos cuando un archivo se abre y los espacios se despliegan?» (Goldchluk & Pene, 2013: 10). ¿No deberíamos, en cada serena y feliz ocasión en la que abrimos un libro, reflexionar sobre cómo fue posible el milagro de que este texto llegara hasta nosotros? «¿No deberíamos, asimismo, cada vez que observamos



una imagen reflexionar acerca de qué es lo que detuvo su destrucción, su desaparición?» (Didi-Huberman & Knut, 2004: 7).

Un documento de archivo, producto de las funciones de una institución, es fácil de destruir y difícil de conservar en el marco de las políticas de archivo latinoamericanas y, específicamente, de las argentinas. Revertir una política que ha suprimido el archivo no implica, meramente, disponer el acopio. Se trata, también, de reflexionar en torno a las características de eso que llamamos «archivo», un término en el que se yuxtaponen muchas y distintas significaciones. Abrir el archivo es parte de un proceso que pretende evitar esta destrucción.

Las prácticas realizadas en el Archivo Histórico articularon conceptos y disciplinas –historia, memoria, identidad, patrimonio y artes– para avivar esa chispa que genera abrir un archivo. Por estas prácticas, por el depósito, por las fotografías y por los documentos del Archivo Histórico transitron más de 35 alumnos de la materia Teoría de la Historia (Licenciatura en Historia del Arte, FBA- UNLP) con la convicción de que la confluencia entre arte y archivo puede construir conocimiento.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Didi-Huberman, G. y Knut, E. (eds.). (2004). *Das Archivbrennt*. Berlin: Kadmos.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Goldchluk, M. y Pene, M. (comps.) (2013). *Palabras de archivo*. Santa Fé: Ediciones UNL-CRLA Archivos.
- Traverso, E. (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.

## REFERENCIA ELECTRÓNICA

- Rolnik, S. (2010). «Furor de archivo» [en línea]. Consultado el 21 de agosto de 2015 en <[http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08\\_rolnik.pdf](http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf)>.

---

**El trabajador**

Una artista en el archivo  
Paula Massarutti  
Nimio (N.º 2), septiembre 2015  
ISSN 2469-1879

## EL TRABAJADOR

### UNA ARTISTA EN EL ARCHIVO

**Paula Massarutti**

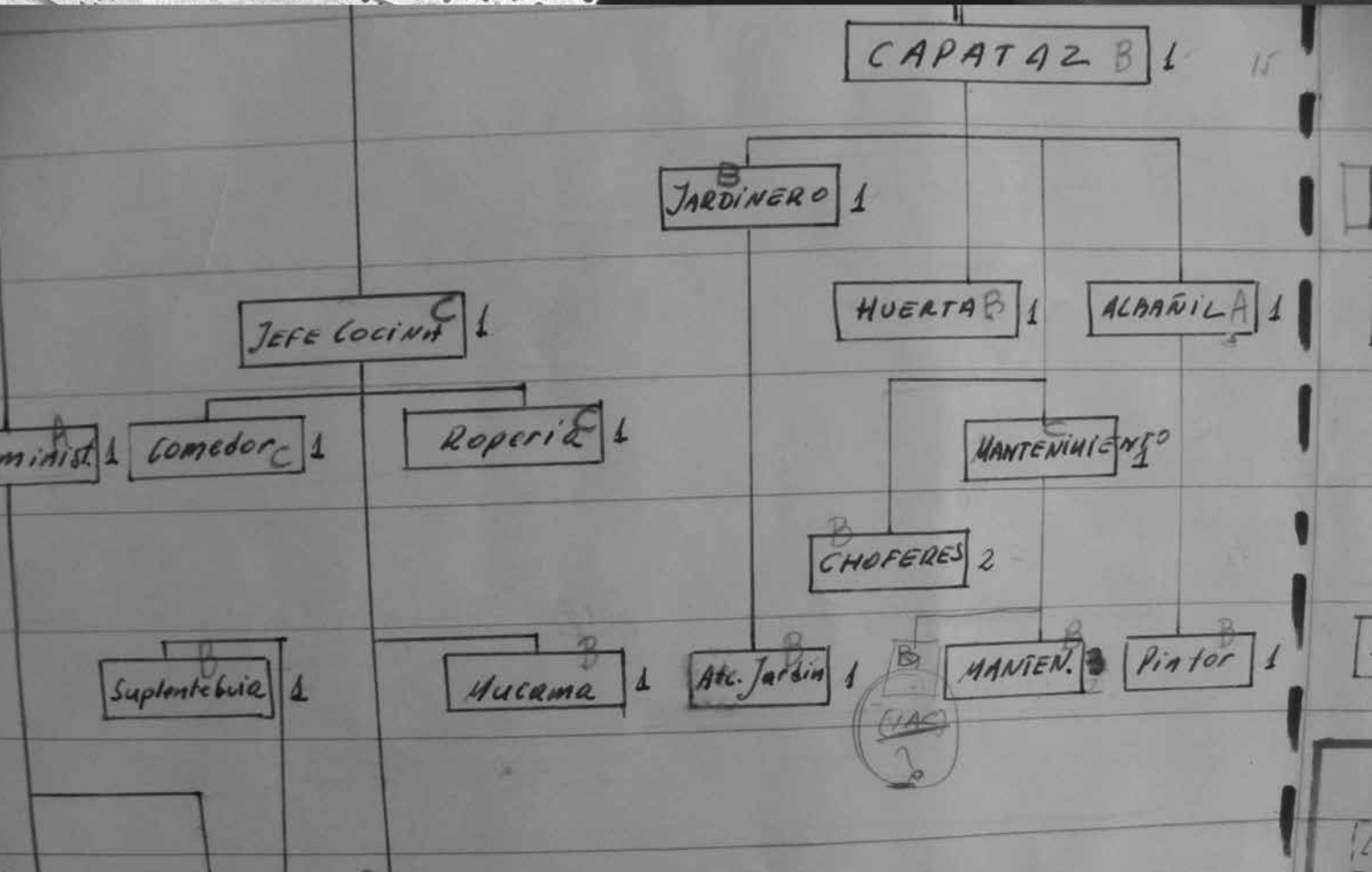
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

En septiembre de 2014 comencé a asistir al Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Este archivo se encuentra en estado de organización, situación por demás estimulante, porque el desorden y el azar son potenciales transformadores del lugar en un tesoro a descubrir. Como artista, mi práctica radicó en conocer qué materiales conforman el Archivo, cómo funciona, cuáles son las relaciones de poder que algunos documentos suscitan y cómo el arte puede entrar en las fisuras de la historia para activar, desde la ficción, la ausencia / presencia de lo no representado.

Después de revisar expedientes, organigramas y una infinidad de diapositivas, me interesé por el trabajador *no docente*, grupo de empleados de la Universidad cuyo nombre los define por lo que no son, más que por lo que son o por lo que hacen. A partir de la lectura de expedientes me familiaricé con sus históricas luchas de reivindicación laboral. A principios de los años setenta, la Asociación de Trabajadores de la UNLP (ATULP), junto con la Federación Universitaria de la Revolución Nacional (FURN), comenzaron a escribir las «Bases para la Nueva Universidad» que, entre otras premisas de la época, proclamaban la participación de los trabajadores en la conducción de la universidad. Este proyecto, que en 1974 empezó a ser discutido y a aplicarse en algunas cátedras de la UNLP, quedó sin concluir con el advenimiento del terrorismo de Estado.

La investigación «El trabajador (Prácticas de una artista en el Archivo Histórico de la UNLP)», fue presentada en el Seminario «Poéticas y Políticas de Archivo. Estrategias de Activación, Interpelaciones y Reinventiones Críticas», organizado por el Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina (LabiAL) y por la cátedra Teoría de la Historia de la FBA (UNLP), en 2014.

Estos *collages* surgieron de la necesidad de realizar, desde el montaje, una reactivación poética y política en el presente de algunos documentos y fotografías encontrados en este archivo.





LA PAZ

//Eleta, 22 de mayo de 1963.  
El Consejo Superior, en sesión de la fecha,

aprobo el siguiente régimen provisorio para el Comedor Universitario:  
COMEDOR UNIVERSITARIO  
ORGANIZACION, FUNCIONAMIENTO Y FINANCIACION

-CAPITULO PRIMERO-  
Naturaleza del servicio social. Beneficiarios-

ARTICULO 1º: En cumplimiento de lo dispuesto por el Art.1º

del Estatuto, la Universidad Nacional de La

Plata provee las condiciones necesarias para que las reglamenta-

dantes que cumplen con los requisitos que esta Ordenanza fija,

ciones establezcan y les mínimos que esta Ordenanza del

tengan acceso y participación principal en la Dirección del

Comedor Universitario que les proporcionará alimentación día

ria, sana y científicamente compensada.

-CAPITULO SEGUNDO-  
Dirección y Administración-Fiscalización-

ARTICULO 2º: El Directorio será nombrado por el H. Consejo

Superior y estará formado por cinco miembros

titulares y cinco suplentes de los cuales tres titulares y



## El jardín de los senderos que se bifurcan

La desclasificación en Voluspa Jarpa  
Natalia Giglietti  
Nimio (N.º 2), septiembre 2015  
ISSN 2469-1879

# EL JARDÍN DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN

## LA DESCLASIFICACIÓN EN VOLUSPA JARPA

**Natalia Giglietti**

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

*En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'uiPên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también, proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela.*

Jorge Luis Borges (1989)

<sup>1</sup> Nos referimos a: la desclasificación de los archivos del Caso AMIA (2003 y 2015), del conflicto bélico del Atlántico Sur (Decreto 503/2015) y del atentado a la Embajada de Israel (Decreto 529/2015)

<sup>2</sup> Los archivos fueron desclasificados a partir de 1999 no sin antes ser revisados para eliminar cualquier referencia que perjudicara al gobierno de EE UU. Entre los proyectos que reúnen esta información, se encuentra Chile Declassification Project desarrollado por Peter Kornbluh. Para más información se puede consultar: [nsarchive.gwu.edu/chile/](http://nsarchive.gwu.edu/chile/).

<sup>3</sup> El Plan Cóndor fue un plan de coordinación represiva que afectó a los países de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Paraguay y Bolivia durante las décadas del setenta y del ochenta. Consistió en una campaña en la que se persiguieron, torturaron y asesinaron a miembros de organizaciones políticas a través de todo el continente.

En un peculiar momento en el que *desclasificar archivos* se ha convertido en una acción política contundente sobre la revisión de los hechos más traumáticos de la historia argentina<sup>1</sup> y en una palabra que, de modo inusual, recorre el lenguaje mediático y las conversaciones de café, el trabajo *Historias de aprendizaje* (2014), de la artista chilena Voluspa Jarpa [Figura 1], se sumerge en este tan actualizado jardín de senderos que bien podría imaginarse como las intrincadas formas de los archivos. *Historias de aprendizaje* está compuesta por 520 archivos. Entre ellos, archivos de la CIA (Central Intelligence Agency) sobre la dictadura brasileña (1964-1985) y otros documentos de servicios secretos de Brasil revelados por el gobierno de Estados Unidos.<sup>2</sup> También, se incluyen registros que permiten pensar en un territorio más vasto, América Latina, y en la trama sin fronteras diseñada mediante el Plan Cóndor.<sup>3</sup>



**Figura 1.** Vista lateral de *Historias de Aprendizaje* en la 31ª edición de la Bienal de San Pablo (2014), Voluspa Jarpa

La instalación, ubicada en uno de los corredores del Pabellón Ciccilo Matarazzo,<sup>4</sup> puede ser vista, desde una cierta distancia, como una gran reunión de texturas acromáticas. Sin embargo, en determinados sectores, el desperejo conjunto adquiere un formato regular definido por los marcos de escrituras, cuya diagramación las emparenta con las formas de los documentos administrativos. Lo llamativo resulta del parecido que mantienen estos escritos con los documentos, a pesar de haber perdido su soporte tradicional, el papel, para ser reemplazado por otros más sólidos y menos livianos, como cartones con alquitrán, y más translúcidos, como piezas de acrílico [Figura 2].

<sup>4</sup> El Pabellón Ciccilo Matarazzo es el espacio en el que se desarrolla la Bienal de San Pablo, ubicado en el Parque Ibirapuera de la ciudad de San Pablo, Brasil. *Historias de Aprendizaje* se expuso en el marco de la 31ª edición de la Bienal.



**Figura 2.** Detalle de los archivos que integran la instalación de Voluspa Jarpa

Una vez inmersos en esta especie de tertulia documental, lo que cada visitante tiene a su alrededor son copias de esos documentos o, más bien, transferencias de una selección de elementos plásticos que esculpieron la forma presente o *superviviente* de estos escritos. Desde este punto de vista, el traslado de las tipografías, los sellos, las firmas y las tachaduras a otros soportes alcanza un sentido mucho más amplio que presupone el despliegue de un doble proceso de destrucción y de creación, de alegoría y de montaje.

Se podría aseverar que, en esta simultánea recuperación y abandono de la corporeidad de los documentos, se instala, al menos, una tensión: la de la imagen y la palabra. En esta operación, la escritura se vuelve imagen y la imagen que nos devuelve este desplazamiento se vuelve presentación, por lo menos, de dos sentidos que se quiebran. Se configura, así, un dispositivo de representación que,

a través de una nueva materialidad, exhibe y desarticula los modos en los que funcionaron esos documentos en el momento de su producción (el secreto) y en el de su reconocimiento (el público).

La experiencia de recorrer la instalación señala una cuestión referida a la espacialidad, privilegiada tanto por la ubicación de cada copia respecto de las otras como por los intercambios entre lo vacío y lo lleno. En cada escrito se replica esta estrategia: calar el fondo o vaciar la palabra. A su vez, la importancia dada al emplazamiento de las piezas dificulta el intento por percibir la totalidad de la obra. De hecho, las diferentes alturas desde las que están colocadas y, en particular, el abarrotamiento producido en la zona central ofrecen una perspectiva bastante caótica: el espectador parece quedar acorralado entre tanta información ennegrecida y transparente. Tal vez, la alternancia entre zonas abigarradas y zonas despejadas, y la reversibilidad entre zonas oscuras y zonas luminosas sean otros de los indicadores que permiten identificar la remoción de la palabra a la imagen y, con ello, la imposibilidad de retornar a la integridad de esos sentidos doblemente desalojados.

En efecto, las operaciones implicadas en el trabajo de Jarpa recaen, insistentemente, en este doble mecanismo de pérdida y de recuperación, de melancolía y de duelo; en fin, de alegoría y de montaje, según la mirada benjaminiana. Si ambos parten de la experiencia de una disolución, la alegoría y la melancolía se fijan en lo *no-sido* del pasado, mientras que «el montaje es el método de la *construcción* que el materialista histórico emplea, como *ingeniero*, para levantar, con esas ruinas de la historia, un “armazón” filosófico para preparar el “despertar histórico” que es en Benjamin la *acción política*» (García, 2010: 164). Cerca de esta última noción se encuentra la figura de la artista que produce *Historias de aprendizaje* desde un ensamble o una revuelta de documentos recogidos, despojados y escasamente explorados que presumen temporalidades *en montaje*. Por ello, la propuesta oscila entre la visibilidad y la invisibilidad. Los documentos están ahí, pero la pérdida de sus localizaciones, de sus soportes y de sus escalas originales ahonda en la relación entre aquello que se dice y aquello que se muestra, entre el tiempo de esas frases articuladas y el tiempo de esas obtusas públicas.

Asimismo, la suspensión de los archivos en el aire parece denunciar un paradójico estado de desclasificación y de opacidad que se instala en la divulgación (el hacer visible) y, también, en la ilegibilidad de esa documentación (el hacer invisible) que, en su mayoría, se encuentra bloqueada. En consecuencia, esta situación es intensificada a través de la acumulación, como figura del desorden, y de la superposición, como procedimiento que incide en el carácter fragmentario, sintomático e indicial de la documentación (original y copia transferida) y de su abordaje [Figura 3]. De este modo, el espectador queda inserto en una trama



obtusa en la medida en la que se lo conduce a un trabajo de desciframiento, a una estrategia cognoscitiva que *recuerda* el método de la disociación de unidades de Siegfried Kracauer (García, 2010), o el paradigma indiciario de Carlo Ginzburg.



**Figura 3.** Vista frontal del conjunto de piezas utilizadas en la obra

## DE LA INUTILIDAD DEL ARCHIVO

Las ideas de frustración y de represión rodean las operaciones estéticas hasta ahora enunciadas. Ambas provienen de obras anteriores de Jarpa, en especial, de aquellas en las que aborda, sistemáticamente, los comportamientos histéricos y la historia como versión.<sup>5</sup> Sin dejar de lado la visualidad, sino inmersa en los parámetros con los que ella rige en los trabajos de Voluspa Jarpa, se reúnen la histeria y la historia. Ambas funcionan como metáforas de la capacidad para frustrar los códigos establecidos y de la incapacidad para incorporar las experiencias inmanejables. Por ello, aparecen una y otra vez referencias a sucesos reprimidos de la historia como síntomas de un malestar incontenible. De aquí se desprenden los interrogantes sobre la capacidad del archivo para intentar quebrar o interrumpir las versiones de la historia autorizada. ¿Cuál fue la utilidad de la apertura de los archivos trabajados por Jarpa?, ¿cómo dimensionar la potencia de esos documentos en parte borrados, en parte suprimidos?

Volvemos a esa paradójica situación de documentos que «distorsionan y ocultan tanto como lo que muestran» (Valdés, 2010: 49). De ahí que la utilidad del archivo se vea cuestionada, de ahí que la inutilidad de un material ilegible se

<sup>5</sup> Nos referimos, en particular, a *Histeria privada, Historia pública* (2002); *Síntomas de la Historia. Una construcción imaginaria* (2009); *Biblioteca de la No-Historia. Proyecto Dislocación* (2010) y *La No-Historia* (2011).

<sup>6</sup> Refiere al modelo freudiano que retoma Hal Foster. Según este modelo, un acontecimiento se registra como traumático, únicamente, si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente (Foster, 2001: 10).

convierta en un punto de partida. En efecto, la conmoción que provoca la apertura de los archivos radica, justamente, en que en su desclasificación conlleva la imposibilidad de su lectura. Esta conmoción, disparadora del trabajo de Jarpa, se recodifica por *acción diferida*<sup>6</sup> en su obra que, como acontecimiento posterior, convierte a este hecho conmovedor en un hecho traumático. Pero ¿qué es lo que deviene traumático? Precisamente, no es una consecuencia inmediata del trauma que han dejado las dictaduras cívico-militares en América Latina ni el siniestro Plan Cóndor. En *Historias de aprendizaje* lo traumático es el registro de la conmoción provocada por esa paradójica situación de apertura y de clausura de los documentos.

Ahora bien, ¿qué ocurre con la repetición de esas tachaduras?, ¿por qué volver a tapar una realidad traumática?, ¿acaso no es indicarla? Podríamos aseverar que en este juego que plantea *Historias de aprendizaje* resuenan algunas herramientas conceptuales utilizadas por Hal Foster (2001) para analizar la neovanguardia: la *acción diferida*, como se mencionó anteriormente, y lo traumático desde la mirada de Jacques Lacan. Según el autor, «Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho *debe ser repetido*» (Foster, 2001: 136). Conservar las borraduras de los documentos y su repetición puede tamizar esa realidad que intentan ocultar, pero la obstinada tarea no sólo de preservar la repetición original, sino de profundizarla y, en algunos casos, de vaciarla, de perforarla y de convertirla en figura vuelve a señalar el encuentro fallido. En otras palabras, todas esas operaciones y esas materialidades puestas en acto provocan que la realidad traumática retorne sobre esas mismas tamizaciones o clausuras parciales.

Sin embargo, a diferencia de lo explicado por Foster, en el trabajo de Jarpa los retornos no parecen accidentales ni azarosos, sino todo lo contrario. De algún modo, la inutilidad aparente de ese material de archivo sirvió como puntapié para figurar otros modos de acercarnos a él, para imaginar otras formas del archivo, para tratar de construir otros regímenes de visualidad acerca de los documentos. De ahí que la importancia de preguntarse por la actualidad de las prácticas de archivo recaiga en la pregunta por el potencial que tienen los archivos contra las interpretaciones estancadas del pasado. Y en la renovación de nuestros *imaginarios archivísticos*, es decir, en la apuesta por socavar en su contemporaneidad y, en consecuencia, en el conflicto que implica el vínculo con el pasado: una lucha política *en y por* el presente (Barriandos, 2011).

Quizá la historia siempre llega tarde, como anunciaba Foster, pero no la acción política ni algunas prácticas artísticas que se encuentran allí para elaborar y para refractar, en *acción diferida*, aquellos traumas de nuestras sociedades.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barriendos, J. (2011). «Museos de arte, políticas de archivo y burocracia (poses-  
turalista)». *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales* (N.º  
1), pp. 25-33.
- Borges, J. L. (1989). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid:  
Akal.
- Valdés, A. (2010). «Biblioteca de la No-Historia de Chile». En Jarpa, V. (ed.) (2012).  
*Historia Histeria. Voluspa Jarpa. Obras 2005 -2012* (pp. 49-51). Santiago de Chile:  
Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART).

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- García, L. (2010). «Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Ben-  
jamin» *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (N.º 2), pp. 158-185 [en línea].  
Consultado el 18 de agosto de 2015 en <[http://www.erevistas.csic.es/ficha\\_articulo.php?url=oai\\_revista609:59&oai\\_iden=oai\\_revista609](http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai_revista609:59&oai_iden=oai_revista609)>.
- Gómez Moya, C. (2012). «Archivos visuales en la época de la desclasificación  
digital: aproximaciones al proyecto Human Rights / CopyRights». *E-Misferica*, 9 (1  
y 2) [en línea]. Consultado el 18 de agosto de 2015 en <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/gomezmoya>>.

## NO HAY BUITRE SIN CÓNDOR

### EL ARCHIVO CAMINANTE

**Elena Sedán**

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

*Como trágica letanía se repite a sí misma la memoria boba. La memoria viva, en cambio, nace cada día, porque ella es desde lo que fue y contra lo que fue. Aufheben era el verbo que Hegel prefería, entre todos los verbos de la lengua alemana. Aufheben significa, a la vez, conservar y anular; y así rinde homenaje a la historia humana, que muriendo nace y rompiendo crea.*

Eduardo Galeano (2006)

El título de este artículo no refiere a un juego de palabras y lejos está del análisis de algún tratado de biología que se ocupe de revisar las particularidades de los buitres y de los cóndores del Viejo y del Nuevo Mundo (según distinguen los especialistas). Comencemos por el final, como un modo de anticipo. Hace menos de un año, los diarios *Clarín* y *Página 12* publicaron en la sección «Sociedad» las virtudes del buitre y sus magníficas cualidades, en respuesta a un reclamo efectuado por la Asociación Aves Argentinas que, a través de un comunicado, expresaba el temor por la posible persecución de la especie y manifestaba que la difusión de las imágenes de estas aves, consideradas a partir de una asociación negativa, debía cesar en «defensa de los buitres y de otras aves carroñeras» (Vallejos, 13 de octubre de 2014). Abordaremos la cuestión de la imagen más adelante. Detengámonos ahora en los titulares de las respectivas noticias. *Clarín* dice: «Para la ciencia, los verdaderos buitres no son tan malos como los financieros» (Román, 11 de julio de 2014) y *Página 12* hace lo suyo: «Los buitres tienen defensores» (Vallejos, 13 de octubre de 2014).

En lo profundo, en los pliegues o en la ironía, subyace aquel tópico no nuevo de la ficción de las dos argentinas (hoy metaforizado en la grieta o en el «autoritarismo» de «la señora»). De lo que se trata, ni más ni menos, es de la instalación del debate ideológico que, según Hugo Vezzetti, asume «el carácter de una pugna por la historia, una lucha por la representación legítima del pasado [que] se volvió un objeto privilegiado de la lucha por la definición legítima del presente nacional» (2007: 14). Esta aseveración puede parecer osada con relación a la aparente banalidad de la noticia. Sin embargo, la importancia que adquieren las luchas por las representaciones de lo colectivo y

de lo singular, las apropiaciones simbólicas y los usos del pasado, atraviesan las reflexiones del presente.

Como sabemos –y aquí es donde puede radicar la contradicción histórica–, las virtudes de estas aves fueron simbolizadas y apropiadas por los hombres más inhumanos y despiadados de nuestro relato nacional. Por ellos, por sus acciones y no por las aves, les adjudicamos el apetito voraz por administrar la muerte. Contradicción de la historia en sus usos, contradicciones de la historia en lo que de iterativa tiene, repitiéndose trágica, pero nunca idéntica, alimenta en ocasiones esa «memoria boba» de la muerte.

En la contradicción, como fundamento social de esa memoria, podemos hallar la dinámica de la memoria política. Es la misma ambigüedad que implica al olvido y que juega a tempo con el tiempo. Sobre estos encuentros se construyen las tramas de la historia y son estos contrapuntos los que nos habilitan a enredar los hilos del presente y del pasado. Trabajar con la ruptura del *continuum* histórico permite distinguir bajo las alas del cóndor al desafiante buitre y así establecer nuevas impresiones de la memoria.

## ILUMINACIONES Y AVISTAJES

El Plan Cóndor fue una operación sistemática de la instalación del terror, cuyo pretexto fue desatar una guerra «antisubversiva» en la que los servicios de inteligencia de Argentina, de Uruguay, de Chile, de Paraguay, de Brasil, de Perú y de Bolivia, con el impulso y con la contribución de Estados Unidos y de Francia, diseñaron una política de Estado terrorista que marcó con horror y con desamparo la vida de nuestros pueblos. Desde 1975, y hasta bien entrados los años ochenta, esta red de dictaduras latinoamericanas operó un genocidio de escala continental que implementó el secuestro, la tortura, el asesinato, la desaparición y el robo sistemático de bebés. Sometió a los pueblos latinoamericanos a la privación de sus derechos y a la creciente dependencia económica y política que sentó las bases de un actual esquema de poder transnacional, que acentúa la acumulación del capital especulativo y financiero sobre el productivo, y que se expresa desde su costado más rapaz y dañino en la fractura de la integración latinoamericana.

Estos procesos cristalizaron los imaginarios de la sociedad y deben ser reflexionados por medio de un ejercicio que colabore con el trabajo crítico de la historia, un trabajo de memoria que posibilite nuevas relaciones colectivas y diferentes usos políticos y poéticos de los documentos. Durante años, estas cristalizaciones fueron acompañadas por una manipulación de los ciudadanos a través de una política de uso de sus archivos, que fueron disimulados, silenciados y destruidos.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La desclasificación, en 1992, de «Los archivos del horror» sobre la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay, sirvió como impulso de una creciente y constante desclasificación y organización de archivos y de documentos referidos al Plan Cóndor. Más allá de la destrucción de gran cantidad de fondos documentales en toda Latinoamérica, el Instituto de Políticas Públicas y Derechos Humanos del Mercosur (ippdh), está armando, desde 2010, el «Acervo Documental Cóndor», una guía de archivos disponible en línea que difunde y que releva, hasta la fecha, información de 219 fondos documentales provenientes de organismos públicos referidos al período 1960-2015.

Con relación a esta idea, la obra *El Hotel* (2011), de Azul Blaseotto y de Eduardo Molinari, pone en imágenes cierta distribución de lo sensible que posibilita indagar acerca de las relaciones entre el trabajo con los archivos, las luchas de representación y el lugar del recuerdo y de la memoria en la configuración de los imaginarios colectivos [Figura 1].



**Figura 1.** *El Hotel* (2011), Azul Blaseotto y Eduardo Molinari

<sup>2</sup> La instalación fue exhibida en el marco de la muestra Memoria Fotográfica en las Salas Municipales de Exposiciones subte, Montevideo, Uruguay, del 21 de septiembre al 23 de octubre de 2011. En 2013 realizaron la presentación del libro *El Hotel*, en el Museo de la Memoria de Rosario junto con una selección de 80 imágenes pertenecientes a la instalación que realizaron en el Centro de Derechos Constitucionales y Humanos de Berlín.

*El Hotel* es una instalación fotográfica, exhibida en 2011, resultado de una investigación artística en el Archivo del Centro Municipal de Fotografía de Montevideo, Uruguay.<sup>2</sup> Toma como punto de partida las relaciones entre arquitectura e ideología. El hotel Carrasco, de Montevideo, es un emblema arquitectónico y su carga simbólica conserva, como sedimentos, distintos imaginarios de la historia. En 1975 fue sede de la XI Conferencia de Ejércitos Americanos, en la que se comenzó a implementar el Plan Cóndor. Por medio de sus fotografías se devela «el funcionamiento de las maquinarias políticas, económicas y sociales hegemónicas del período entre 1907 y 2011» (Blaseotto & Molinari, 2011: 3). Los artistas invitan a una primera tarea: desenmascarar las relaciones que se tejen desde los hilos del presente y que determinan los cursos culturales, sociales, políticos y económicos de un pueblo. En la actualidad, existe una tendencia, enmarcada en un pensamiento liberal, que niega la pluralidad y el conflicto de las identidades colectivas y que apunta a un individualismo racional. La obra de Blaseotto y de Molinari trabaja sobre esos conflictos; el entrelazamiento entre arte y política opera de manera más esencial que incidental (Bal, 2010).

La instalación dispone, con un orden que parece riguroso, de archivos fotográficos, de documentos de prensa, de dibujos, de escrituras y de imágenes de diversa

procedencia, que asaltan los tiempos históricos mediante un montaje sobrio de diferentes despliegues que llevan al espectador a recomponer su mirada sobre el presente y el pasado [Figura 2]. En esta obra resulta imposible mirar hacia atrás sin considerar la dimensión de inter y de transubjetividad que proponen los autores, con una particular implicación del cuerpo y de los diferentes usos de la imagen en la conformación de un fondo documental. La noción de *imagen trabajada* se reconfigura y establece una relación conflictiva entre lo que tienen de documento y aquello que representan. Este es el valor de uso de la imagen de archivo, con su capacidad de «producir una descarga capaz de iluminar brevemente un aspecto de lo irrepresentable. A falta de verdad –dice Hanna Arendt– podremos encontrar instantes de verdad» (Escobar, 2007: 64). Y en el mismo texto, remata Walter Benjamin: «La imagen auténtica del pasado sólo aparece como un fogonazo» (Escobar, 2007: 66). De este encuentro de constelaciones de imágenes podemos inferir que la verdad está fuera de la imagen, pero que solo es aprehensible a través de experimentar los montajes de saber que esta instalación presenta.



**Figura 2.** *El Hotel* (2011), Azul Blaseotto y Eduardo Molinari. Detalle de la instalación

Así, en su recorrido, se encuentran diferentes escenas que ponen en juego la noción de *archivo*: el comedor del hotel vacío, inmediatamente, un mismo espacio en otro tiempo, ocupado por oficiales en espera de algún discurso. Continuamos el recorrido y el rostro en blanco y negro de un joven muerto se combina con un texto que, a modo de historieta, produce el extrañamiento del hecho

[Figura 3]. Por debajo, una publicidad incita al espectador a convertirse en mago [Figura 4]. La visualidad de la obra que proponen los artistas permite distinguir la agregación de los tiempos complementarios, anacrónicos, distintos entre sí, para comprender que la imagen es tiempo complejo, fragmentado. De esta manera, resulta interesante pensar en el mensaje esperanzador que esta propuesta construye sobre la destrucción. Sobre la base de la configuración misma de lo que es un archivo, entre lo que muestra y lo que oculta, la obra distingue en su materialidad los huecos, los intervalos y la promesa rota del absoluto del pasado.



Figuras 3 y 4. *El Hotel* (2011), Azul Blaseotto y Eduardo Molinari



Los juegos de invisibilidad-visibilidad y de presencia-ausencia ponen en crisis el concepto de representación construido y sus diferentes desplazamientos. Eduardo Grüner (2010) refiere a esta crisis representacional y realiza un llamado a un arte que pueda poner en conflicto la realidad de la representación en una sociedad que por sus imágenes anestesiadas no distingue el representante del representado. Esto significaría instalar el conflicto productivo entre la imagen y el objeto, que le otorgue vitalidad a la relación imposible de la representación.

En las múltiples miradas con las que *El Hotel* se edifica distinguimos una misma iniciativa: hace más de una década, Eduardo Molinari viene configurando el *Archivo Caminante*,<sup>3</sup> una práctica artística de investigación-acción que articula documentos y fotografías que el mismo artista toma en sus diferentes tránsitos y material que producen los medios masivos de comunicación. Lo utiliza para generar otras maneras de ver, nuevas posibilidades de la imagen y nuevos modos de establecer lo común a través de formas que aún no existen. A diferencia de los pájaros, el artista no toma vuelo en la conformación del archivo, se coloca y nos coloca en la tierra para enfrentar una doble espacialidad: aquella que tenemos delante de nosotros, desconocida, y la que está detrás de nuestras espaldas, la que no vemos. «En este sentido, una sensibilidad que propone nuevas formas de ver debería ser el resultado de ese campo de fuerzas que conecta lo que vemos con lo que no vemos, y deberíamos incluir pistas sobre esto último» (Enguita, 2012: 73).

<sup>3</sup> Gran parte de este trabajo puede verse en el blog de Archivo Caminante, <http://archivocaminante.blogspot.com.ar/>, y en la plataforma cultural *La Dársena*, <http://plataformadarsena.blogspot.com.ar/>, dirigida por ambos artistas.

## DE REPOSITORIOS A PRODUCCIONES

Estas nuevas configuraciones de lo sensible se pueden incluir en aquello que muchos indican como el fervor por los archivos en las prácticas artísticas contemporáneas, cuestión que lleva a diversas reflexiones sobre la democratización en el acceso a la información. Como observamos en la obra de Blaseotto y de Molinari, y de tantos otros, el eje debe estar puesto en la política de conocimiento que se establece *con* y *desde*, por ejemplo, el uso de imágenes de archivo. Estos desórdenes documentales ponen en cuestión nuestras propias nociones sobre el arte latinoamericano y sobre sus historias construidas.

La experiencia que transitamos con nuestros estudiantes en el Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata—por medio de la cátedra Teoría de la Historia— tuvo como guía el mismo principio. Las producciones de los estudiantes, construidas a partir de la práctica de archivo, permitieron poner en juego —más allá de la singularidad de cada tema abordado— la representación tanto de sus identificaciones internas como externas. A la vez, se analizaron las políticas de conocimiento que el Archivo propone para la memoria institucional y colectiva a

través de lo que guarda, de lo que muestra y de lo que oculta. Desde este plano, se puso en discusión la noción de documento y, así, fue posible pensar en los archivos desde la polisemia de los dispositivos. La categoría moderna de *verdad histórica* queda, entonces, soterrada y da lugar a la batalla epistémica y política con sentido en el presente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, M. (2010). «Arte para lo político». *Estudios Visuales* (N.º 7), pp. 40-65.
- Escobar, T. (2007). «Nandí verá». En Siracusano, G. (ed.). *Las tretas de lo visible*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Galeano, E. (2006). «Celebración de las contradicciones/1». *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grüner, E. (2004). «El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura». *La Puerta* (N.º 1), pp. 58-68.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Blaseotto, A. y Molinari, E. (2011). «El Hotel». *Malabia* (N.º 52) [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <<http://www.revistamalabia.com/index.php/archivo/57-numero-52.html>>.
- Enguita, N. (2012). «A conversation between Eduardo Molinari and Nuria Enguita Mayo about Archivo Caminante and its questioning of narratives of the past and history's configuration in the present» [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <<http://www.afterall.org/journal/issue.30/a-conversation-between-eduardo-molinari-and-nuria-enguita-mayo>>.
- Román, V. (11 de julio de 2014). «Para la ciencia, los verdaderos buitres no son tan malos como los financieros». *Clarín* [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <[http://www.clarin.com/sociedad/ciencia-verdaderos-buitres-malos-financieros\\_0\\_1172882851.html](http://www.clarin.com/sociedad/ciencia-verdaderos-buitres-malos-financieros_0_1172882851.html)>.
- Vezzetti, H. (2007). «Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social» [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <<http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/vezzetti.pdf>>.
- Vallejos, S. (13 de octubre de 2014). «Los buitres tienen defensores». *Página 12* [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-257427-2014-10-13.html>>.

# MEMORIAS EN CONSTRUCCIÓN

## EL ARCHIVO DE JUAN C. ROMERO

### **Lucía Cañada**

Universidad de Buenos Aires. Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES)  
Universidad Nacional de San Martín. Argentina

Llegar al Archivo de Artistas Juan Carlos Romero es encontrarse con revistas en alemán, con cientos de catálogos en distintos idiomas, con libros antiguos elegidos especialmente por sus grabados, con periódicos de organizaciones de izquierda, con revistas de humor gráfico, con videocassetes, con una colección de mates y con muchísimos afiches de distinto tipo, entre varias cosas. Llegar al archivo es, también, encontrarse con Romero, no sólo porque muchas tardes está allí relatándonos de dónde salió cada papel, cada objeto, sino, también, porque allí están sus obras, sus recortes, sus ideas, sus obsesiones, sus inquietudes, sus caminos y sus preguntas.

Juan Carlos Romero es uno de los más reconocidos artistas conceptuales argentinos. Posee, además, una vasta trayectoria como docente de artistas, como militante sindical, como editor de libros de artistas, como articulador de colectivos de arte y como curador. Integró, desde 1970, diversos grupos de artistas (Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, Grupo de los Trece, Gráfica Experimental, Escombros, 4 para el 2000, la Mutual Art-Gentina, Artistas Plásticos Solidarios) y participó, desde 1989, en las sucesivas publicaciones de artistas autoconvocados conocidas como «muestra-libros». Es, también, impulsor de revistas dedicadas a la poesía visual y a otras prácticas experimentales.

Romero es, además, un apasionado archivero. Desde sus años de formación y de actuación como militante gremial, ha recolectado innumerables documentos sobre la escena artística y sobre la vida cultural, política y sindical del país, de América Latina y del resto del mundo. Su archivo –que hasta hace un año estaba en su casa– es consultado, continuamente, por investigadores, por artistas, por instituciones y por interesados tanto locales como extranjeros, ya que es el único reservorio accesible al público en el que se pueden encontrar desde las publicaciones y los catálogos del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) hasta gráfica y prensa clandestina de la izquierda en los años setenta, por mencionar algunos ejemplos.

En su archivo personal, Romero posee documentación sobre su obra (catálogos, invitaciones, recortes de prensa), textos propios inéditos y proyectos aún

no realizados, revistas experimentales dirigidas por él o en las que participó, fotografías de obras individuales o colectivas, documentación de obras y de publicaciones experimentales de otros artistas, documentación sobre arte correo, videos y una colección de afiches y carteles de gráfica política.

Hace unos años, el artista -junto con la Red Conceptualismos del Sur- tomó la iniciativa de institucionalizar su reservorio. Por este motivo, en 2013 fue creado el Archivo de Artistas Juan Carlos Romero (hoy Asociación Civil) y el material fue trasladado a una propiedad para tal fin en el barrio de San Telmo, Buenos Aires. Este espacio está dedicado a preservar y a socializar el valioso archivo reunido por Romero a lo largo de su vida, así como por otros artistas que han cedido fondos documentales a la iniciativa (Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Guillermo Roux, entre otros). Actualmente, su patrimonio está siendo inventariado y digitalizado a fin de ampliar las posibilidades de consulta.

## ACERCA DE LA COLECCIÓN DE AFICHES DE GRÁFICA POLÍTICA

Sentado junto a la mesa de trabajo, Juan Carlos toma mate y cuenta la historia de los afiches que ingresan a la base de datos. «Ese es del 73», señala al ver un cartel de la Confederación General del Trabajo (CGT). «Ese lo guardé porque me gustó la imagen», dice de otro cuyo origen nos resulta desconocido. Su prodigiosa memoria conmueve. Romero explica que para conseguirlos iba temprano a las marchas y los pedía antes de que los pegaran o, simplemente, los arrancaba de la pared. Con el tiempo, algunas personas que sabían de su afición comenzaron a guardarlos para él.

El acervo está integrado, en su mayoría, por carteles de organismos de derechos humanos [Figura 1], de partidos políticos -de ideologías diversas- y de sindicatos [Figura 2]. Posee, también, afiches de organizaciones de estudiantes secundarios y universitarios, de organizaciones barriales y de publicaciones periódicas. La colección está formada, aproximadamente, por 1 300 afiches o carteles de gráfica política, nacionales e internacionales. Los primeros datan del año 1930 y los últimos de unos días atrás.



**Figura 1.** Aparición con vida (1981). Afiche de la Primera marcha de la resistencia, Madres de Plaza de Mayo



**Figura 2.** Afiche de la Federación Juvenil Comunista de Berazategui (circa 1979). Colección de afiches de gráfica política

Los afiches políticos no son un mero objeto, sino un instrumento de propaganda y de intervención política mediante los que se procura hacer llegar, de manera clara, una idea o una ideología a un público determinado [Figura 3]. Horacio Tarcus señala que, desde 1860, las izquierdas en la Argentina desarrollaron un universo gráfico propio que se plasmó en la realización de afiches, de almanaques, de folletos, de revistas, de banderas y de periódicos (Tarcus, 2006). Los artistas o los mismos militantes crearon una gráfica que los identificaba. Una estrella roja, una «A» dentro de un círculo, un puño en alto o un pañuelo son algunos de los símbolos que se transformaron en signos de una época. Lo mismo sucedió con partidos políticos y con organizaciones de diversas ideologías.



**Figura 3.** *Luchamos por una causa nacional, la felicidad del pueblo y la grandeza de la nación (s/f).* Colección de afiches de gráfica política

Con el tiempo, los afiches se convirtieron en un modo particular de intervención política. Entre sus virtudes, se destaca que pueden ser ubicados en espacios públicos a la vista de muchos, la permanencia en un tiempo relativamente prolongado y la capacidad para captar la atención del transeúnte. Además, fueron y son elegidos por ser baratos, por ser sencillos de realizar y de reproducir, por la rapidez con que son pegados en momentos o en espacios no permitidos y por su fácil traslado. Por todo esto, el material del Archivo de Artistas Juan Carlos Romero resulta de sumo interés para pensar y para problematizar

sobre la historia del diseño gráfico y de las artes gráficas y sobre la historia argentina en general.

El estudio de la propaganda política se extiende a casos como la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil Española, el Nazismo e, incluso, la Revolución Rusa. Estos permitieron a los investigadores indagar acerca de los discursos esgrimidos por los distintos sujetos sociales y del poder de la imagen para generar consenso o disenso en diversas coyunturas. Con estas investigaciones como antecedente, creemos que el trabajo con este material permite repensar el rol de la imagen y del discurso en las prácticas políticas y las particularidades de esta forma de intervención política, elementos clave para analizar la historia del tiempo presente.

A pesar de ello, no existe en la Argentina ningún archivo que cuente con una colección semejante. En una entrevista realizada por Hugo Salas a Marcela López y a Gabriela Kogan, autoras del libro *Quiera el pueblo votar* (2007), ellas narran las dificultades que hallaron al momento de recopilar afiches y boletas electorales en la Argentina. Al respecto, Salas sostiene:

En verdad, el trabajo de investigación llevó a las dos autoras a encontrar un fuerte vacío en lo que hace a la preservación y el mantenimiento de las fuentes. Amén de no haber un espacio oficial o museístico que sistematice y proteja el material, ni siquiera los partidos políticos tradicionales cuentan con archivos abiertos al público que exhiban el material (2007: en línea).

José Luis Petris, al trabajar sobre los archivos gráficos, menciona otra problemática a tener en cuenta: «Las políticas públicas de construcción y de mantenimiento de las hemerotecas institucionales son susceptibles de sufrir y/o de generar censuras políticas, además de las tradicionales censuras y autocensuras económicas» (2003: 55). Esta situación adquiere especial relevancia si tenemos en cuenta que la Argentina atravesó cinco dictaduras durante el siglo xx. Por estos motivos, las colecciones de acceso público organizadas desde la sociedad civil, como Archivo de Artistas, suplen esos recortes políticos, ideológicos y económicos.

Con una beca de la Fundación Museo Reina Sofía, de Madrid, y en el marco del convenio de colaboración entre dicha Fundación, la Asociación Civil, la Red Conceptualismos del Sur y la Universidad Nacional de Tres de Febrero, desde marzo de 2015 se está realizando el proceso de inventariado, de catalogación y de digitalización que permitirá el acceso público a las fuentes y la puesta en valor de este excepcional acervo. Para ello, se ha decidido conservar el orden lógico que Romero le dio a su material. Los afiches están organizados, en principio, por un criterio espacial (se separaron los nacionales de los internacionales) y, luego, por uno temporal. Según este último, entre los afiches impresos en la

Argentina nos encontramos con cinco grupos: el primero corresponde a carteles anteriores a 1956; el segundo va de 1956 a 1973; el tercero, de 1973 a 1976; el cuarto, de 1976 a 1983 (es el más pequeño, tan sólo cinco); y el último (y más numeroso) desde 1983 hasta el presente. Entre los carteles internacionales el patrimonio está conformado por 86 afiches latinoamericanos, 9 de otros países del Tercer Mundo, 43 de distintos países europeos, 46 de Naciones Unidas y 10 de Greenpeace.

El inventario, que se está construyendo sobre una base de datos especialmente programada para esta tarea, incluye datos sobre la fecha y el lugar en que fueron realizados, el emisor, la técnica y el soporte, las medidas, una descripción del contenido, el estado de conservación, la cantidad de ejemplares, las palabras clave para su búsqueda y una reproducción en alta definición. Esta información no sólo estará disponible en el archivo, sino también de manera virtual a través de la página de *Archivos en uso*, iniciativa de la Red de Conceptualismos del Sur.

Se prevé la realización de un catálogo razonado (impreso o digital) de una selección del material que refleje su especificidad. Este permitirá la inclusión de datos sobre el emisor, los vínculos con el momento histórico en que fue producido, el análisis iconográfico, la relación con otros afiches o soportes visuales del mismo o de otro emisor, los problemas de atribución, el vínculo con otro tipo de propaganda y las investigaciones en curso, entre otras cuestiones.

El acceso a este material único, recolectado y conservado por Juan Carlos Romero durante años, le posibilitará a futuros investigadores sumergirse en aspectos poco estudiados de las organizaciones políticas y sociales. Proporcionará herramientas para realizar una lectura más compleja sobre el pasado argentino, latinoamericano y mundial, y analizar los cruces entre visualidades, gráfica y modos de intervención política. Permitirá, fundamentalmente, continuar construyendo memorias.

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Tarcus, H. (2006). «111 años de gráfica política de izquierdas». En Indij, G. (ed.). *Gráfica política de izquierdas. Argentina 1890-2001*. Buenos Aires: La Marca.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Petris, J. L. (2003). «Formas de la memoria de la prensa gráfica». *Figuraciones. Teoría y crítica de artes* (N.º 1 / 2) [en línea]. Consultado el 20 de agosto



de 2015 en <<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=29&idn=1&arch=1#texto>>

Salas, H. (2007). «Todo afiche es político» [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2015 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4171-2007-10-14.html>>.

## PAUTAS DE PRESENTACIÓN PARA AUTORES

NIMIO tiene una periodicidad anual. Podrán publicar aquellos autores invitados por las directoras de la Revista. Los materiales deberán ajustarse a las pautas de presentación que establece la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Cualquier presentación que no se adapte podrá ser rechazada. Los trabajos deben ser inéditos y estar escritos en español. El envío de un trabajo para su publicación supone la obligación del autor de no mandarlo, simultáneamente, a otra revista.

Los textos publicados serán incorporados, periódicamente, al repositorio de la unlp (sedici.unlp.edu.ar), bajo la licencia Creative Commons by-nc-nd (atribución-no comercial- sin obras derivadas). La aceptación o el rechazo de los artículos presentados será responsabilidad del director o del consejo de redacción de cada revista, quienes comunicarán el resultado de la evaluación al autor.

**Los textos y las imágenes deben ser enviados a la siguiente dirección:  
teoriadelahistoriafba@gmail.com**

### # 1. TEXTOS POR SECCIÓN

#### **Producciones de alumnos**

Esta sección contiene artículos que desarrollan el eje temático del número de la revista.

- » Extensión: entre 14 000 y 20 000 caracteres con espacio (incluyendo la bibliografía y las notas al pie).
- » Títulos: hasta 40 caracteres con espacio (más subtítulo con la misma extensión).
- » Datos del autor: deberán aparecer en la primera página y en el siguiente orden: Nombre y Apellido, correo electrónico, afiliación institucional (instituto, cátedra y unidad académica). Correo electrónico.
- » Formato de entrega: textos en .doc/ imágenes en .jpg o .tif.

#### **Ensayos**

Esta sección está destinada a la publicación de ensayos breves que desarrollan un aspecto del eje temático del número.

- » Extensión: entre 12 000 y 16 000 caracteres con espacio (con bibliografía y notas al pie).
- » Títulos: hasta 40 caracteres con espacio (subtítulo con la misma extensión).

» Datos del autor: deberán aparecer en la primera página y en el siguiente orden: Nombre y Apellido, correo electrónico, afiliación institucional (instituto, cátedra y unidad académica).

» Formato de entrega: textos en .doc/ imágenes en .jpg o .tif.

## # 2. RECURSOS VISUALES

### Notas al pie

» Extensión: hasta 300 caracteres con espacio.

» Se usarán, únicamente, para ampliar o para agregar información.

### Imágenes

» Resolución: 300 dpi.

» Presentación: en documento aparte. Cada archivo de imagen debe nominarse con el apellido del autor y con el número de figura correspondiente.

» Deben aparecer referenciadas en el cuerpo del texto y se agregará el pie de foto en el lugar en el que aparecerá la imagen.

### Pies de fotos | epígrafes

» Extensión: hasta 150 caracteres con espacio.

» Composición: Título de la obra, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor. »También podrán indicarse otras cuestiones pertinentes para el análisis de la imagen.

## # 3. ESTILOS DE CITACIÓN

### Composición de citas directas e indirectas

Las citas directas y las indirectas que se utilicen se mencionarán en el cuerpo principal según el sistema anglosajón. Se pondrán entre paréntesis: el apellido completo del autor (coma) y el año. Si fuera un cita directa se agregará, además, el número de página. Al cerrar el paréntesis, se agregará punto.

EJEMPLO DE CITA DIRECTA: Hemos visto que «la utilización de la lengua por un sujeto hablante implica, entonces y ante todo, la puesta en marcha de un dispositivo de enunciación» (Amossy, 1999: 1).

EJEMPLO DE CITA INDIRECTA: El enunciatario, como sujeto discursivo, es la imagen de destinatario que el enunciador necesita formarse para construir su enunciado (Filinich, 2013).

### Citas a bando

Las citas textuales que superen los 250 caracteres con espacio. Deben ir marginadas, sin comillas, con interlineado simple y con una tipografía menor a la del texto.

### # 4. BIBLIOGRAFÍA

- » Solamente aparecerán los materiales mencionados en el cuerpo del texto.
- » Deberá construirse según lo que establece el sistema anglosajón de citación.

### Ejemplos de materiales impresos

#### » Libros

Bauman, Z. (2009). *Tiempos líquidos*. Buenos Aires: Tusquets.

#### » Capítulos de libros

Martín-Barbero, J. (2002). «Culturas populares». En Altamirano, C. (ed.). *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 49-60). Buenos Aires: Paidós.

#### » Artículos de revistas

Monada, L. (2001). «Por una lingüística interaccional». *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, volumen 3 (3), pp. 61-90.

#### » Ponencias publicadas en actas de congresos o de jornadas

Pérez, J. (2013). «Análisis de los aspectos armónicos en el ciclo de percepción-acción en la improvisación». En Shifres, F.; Jacquier, M.; Gonnet, D. y otros (eds.). *Actas del XX Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (pp. 241-251). Buenos Aires: SACCoM.

#### » Ponencias no publicadas en actas de congresos o de jornadas

Vara, A. (2014). «Consideraciones teórico-metodológicas en comunicación de la CyT». Ponencia dictada durante el IV Congreso Internacional de Comunicación Pública de la Ciencia y la Tecnología. Buenos Aires: UNSAM-INTI.

#### » Entrevistas publicadas en diarios o en revistas

Navarro, N. (2005, 18 de mayo). «Entrevista a José Martínez de Sousa, ortotipógrafo». *El periódico*, p.9.

#### » Entrevistas no publicadas

Domínguez, J. (2002). Entrevista a Pedro Pérez: un ejemplo de vida. La Plata.

Puede pedirse a <pedropp@hotmail.com>.

» Apuntes de cátedra

Ruiz, A. (2012). *Las partes del libro* (Apunte de cátedra). La Plata: Taller de Edición Técnica. FPyCS-UNLP.

» Leyes

Ministerio de Educación de la Nación (2006). Ley de Educación Nacional 26.206. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

## Ejemplos de materiales electrónicos

» Libros

Aninat, T. (2004). *En Memoria* [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en <[www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat\\_t/sources/aninat\\_t.pdf](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf)>.

» Artículos

Moure, J. (2006). «Errores deseables y erratas coonestadas». *Páginas de Guarda* [en línea]. Consultado el 10 de octubre de 2014 en <[http://www.paginasdeguarda.com.ar/\\_pdf/articulos/1\\_moure.pdf](http://www.paginasdeguarda.com.ar/_pdf/articulos/1_moure.pdf)>.

» Resoluciones o leyes

Consejo Federal de Educación (2010). «La educación artística en el sistema educativo nacional (Resolución 111/10)» [en línea]. Consultado el 9 de junio de 2015 en <<http://portal.educacion.gov.ar/modalidades/files/2010/11/Anexo-resolucion-111-10.pdf>>.

## Ejemplos de otros materiales

» Catálogos de muestras

Brett, G. y otros. (2009). *Cildo Meireles*. Barcelona: Museud'ArtContemporani.

» Películas y documentales

Pichun, P. (prod.) y Jure, Ch. (dir.). (2012). *Diez veces venceremos*. La Plata: FBA-UNLP.

**Las pautas completas pueden consultarse en [www.papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pautas.html](http://www.papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pautas.html)**