

Sofía Delle Donne

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, Argentina¹

Universidad Nacional de Quilmes, Escuela Universitaria de Artes, Argentina

sofiadelledonne@gmail.com

Heurística de archivo

Apariencia y memoria de la imagen

Resumen

El siguiente trabajo centrará su atención en las estrategias críticas-políticas implementadas en el arte contemporáneo que utiliza el archivo como material poético. Para realizar un análisis relacional y situacional se trabajará con el estudio de caso *Archivo Filoctetes* y la intervención urbana homónima de E. García Wehbi realizada desde 2002 (como respuesta al estallido social del 2001 en Argentina) hasta 2007.

En el desarrollo se recuperará la propuesta de las eras de la imagen de Jose Luis Brea (2010, 2012) desde la cual se desprende que la imagen contemporánea, la de las mil pantallas, se caracterizaría como heurística en contraposición un tipo de memoria docu/monumental, de archivo, propia de la imagen materia.

Este análisis puede continuarse si tenemos en cuenta la fiebre de archivo que se ha desplegado por el arte contemporáneo de las últimas dos décadas. Entonces, si la fuerza simbólica de la imagen actual es heurística y productora cognitiva ¿de qué modos se relaciona con el archivo, sus materialidades y sus procedimientos mnemotécnicos? La hipótesis que acompaña nuestra presentación es que allí traman dos variables. La criticidad que opera en la exacta tensión entre los contenidos de la representación y las estrategias del lenguaje (Nelly Richard, 2007) y los de la apariencia de la imagen en tanto matriz escenográfica del pensamiento (Soto Calderón, 2020).

Consideraciones metodológicas y/o epistemológicas:

¹ El siguiente escrito se inscribe en un plan de trabajo financiado por una beca doctoral interna otorgada por la Universidad Nacional de La Plata por el período 2018-2024. La investigación se encuentra radicado en el IPEAL (FDA, UNLP) y enmarcado en el proyecto de I+D *Metáfora, verdad ficcional y conocimiento. Alcances epistemológicos, estéticos y pedagógicos de la interrogación sobre la imagen* dirigido por la Dra. Paola Sabrina Belen, también directora de la mencionada beca. A su vez, mi participación en este evento se encuentra financiada por el subsidio de *Viajes y Estadías* de la UNLP.

Para explicitar el abordaje epistemológico, y algunas consideraciones metodológicas, nos remitiremos a la noción de campo expandido inaugurada por Rosalind Krauss (1996). Junto con Paola S. Belén hemos trabajado sobre esta cuestión en el *III Congreso Internacional Revueltas del Arte* (UNA, Argentina) a partir de las reflexiones derivadas de la cátedra de *Epistemología de las Artes* (UNLP, Argentina) y de mi participación en el *Círculo de estudio Artes y Educación Expandidas* (UNSAM, Argentina)².

El célebre estudio de Krauss no parte de reflexiones puramente técnicas ni “contenidistas” para abordar su problemática, tampoco las introduce como un binomio de opuestos teoría/práctica. Por el contrario, el campo expandido ofrece un modo conceptual de articularlos. Añadamos a ello, que el ejercicio crítico propuesto no intenta administrar el lenguaje para hacer de él un uso instrumental, sino, por el contrario, su método se revela dialógico al permitir un encuentro entre las producciones existentes y su propuesta interpretativa.

Al poner en diálogo la noción de campo expandido con el objetivo de *Epistemología de las Artes*, que es abordar la relación entre arte y conocimiento, podemos considerarla un campo expandido en tanto modo de pensar complejo en donde la práctica -el estudio- no se define por los medios requeridos (lectura, comprensión, análisis, etc.) sino en relación con las operaciones (entendidas como procedimientos) que, de manera intrínseca, funcionan sólo en términos culturales, y que se presentan no como una serie de principios taxativos sino como posiciones puestas en juego. Que, en consonancia con Krauss, están disponibles para ser ocupadas, exploradas y trabajadas más allá de la rigidez que imponen los límites disciplinas artísticas, como así también la herencia moderna que aún pugna por separar teoría y práctica.

La *Epistemología de las Artes*, como un campo expandido, podría fundamentarse en lo que establece la filosofía pragmática: la teoría es una forma de acción inteligente.

Por ello, en consonancia con las metodologías implementadas en los proyectos de investigación de dicha cátedra, el siguiente trabajo dará cuenta de un análisis que contemplará tanto los aspectos creativos proyectivos como los receptivos interpretativos en el marco una perspectiva relacional, situacional y compleja, acorde a las características propias del proceso artístico y de los paradigmas actuales del concepto de conocimiento (Belen, 2019; Belen & Delle Donne, 2021).

² El Lic. Daniel Sánchez, titular de la cátedra y la Dra. Paola Sabrina Belen, profesora adjunta, desde hace más de una década dirigen investigaciones que examinan la relación entre la teoría del conocimiento y la práctica artística. Por otra parte, el grupo de estudio radicado en la UNSAM se encuentra liderado por Mg. María Laura dos Santos.

En el marco de este trabajo se reivindica el pensamiento por medio de casos y el respeto por las singularidades formales al dimensionar el papel del arte como agente concreto y modificador de la realidad, factible de ser validado como campo de conocimiento genuino.

Por tanto, trabajar con una exhibición específica implica, metodológicamente, un alejamiento de lo abstracto y las teorías generales previas, una huida también del “ejemplo” que las legitime para pasar a fabricar pensamiento a través de un verdadero “montaje” con dichas singularidades. El caso, contrariamente al ejemplo, nunca clausura el sentido, procura un acercamiento problemático que permite reconfigurar el pensamiento, siempre está dotado de un valor heurístico” (Fernández Polanco, 2013, p. 113). El seleccionado en esta ocasión es la exhibición de arte contemporáneo *Archivo Filoctetes: documentos de una intervención* (2021) de Emilio García Wehbi curada por Maricel Alvarez. Con esta propuesta problematizaremos la relación entre archivo e imagen desde su puesta en diálogo con las eras de la imagen de Jose Luis Brea (2010, 2012).

Las diferentes acciones que posibilitan este tipo abordaje se pueden ordenar en momentos que no necesariamente se ejecutan únicamente en el orden aquí propuesto, sino que es una metodología abierta a la posibilidad de volver sobre algún punto para reconfigurarlo.

El primer momento que aquí describiremos son las actividades de trabajo con la bibliografía respectivas a la profundización del marco teórico de partida. En esta ocasión incluyó el fichaje de la lectura para registrar datos esenciales y referencias bibliográficas, la elaboración de resúmenes y la selección de posibles citas relevantes.

Un segundo momento es el del relevamiento, selección y análisis de bibliografía actualizada referida a la problemática de estudio desde diferentes disciplinas (Estudios Visuales, Historia del Arte, Estética, Teoría del arte, Archivística, etc.) y acerca de las siguientes cuestiones: los archivos y su utilización en producciones artísticas contemporáneas (Guasch, 2011; Rolnik, 2008; Foster, 2016; Giunta, 2010; Tello, 2018; Castillo, 2020; Costa, 2021), la dimensión epistémica de las imágenes desde la producción y la recepción (Brea, 2010, 2012; Sánchez, 2013; Belén, 2019), las materialidades y la hermenéutica (Gumbrecht, 2005, Moxey, 2003; Belén, 2020; Soto Calderón, 2020, 2020a), entre otras. Una metodología de este tipo permite abordar la bibliografía en relación y constante movimiento: más cercana a una constelación que a ideas lineales y cronológicas.

Un tercer momento es el de la elaboración de interpretaciones tendientes a la descripción y análisis de la exhibición, desde un enfoque hermenéutico y con especial atención a las materialidades. Si bien reconocemos que hay un tipo de metodología que propone realizar *el diseño del objeto*, y que esto resulta útil en muchas oportunidades, en nuestra pesquisa

optamos por realizar un desplazamiento epistemológico. Consideramos que el tipo de relación con el mundo que priorizan nuestras sociedades supone la atribución de significado. Esta actitud generalmente ha sido potenciada por algunas prácticas académicas al no contemplar las materialidades, lo tangible, que también forma parte de nuestro trato con el mundo y que el significado, por sí mismo, no puede explicar (Gumbrecht, 2005). Por ello, se propone poner en valor el ejercicio de la descripción de los procedimientos, espacios y materiales involucrados.

Sin embargo, la actividad analítica no es dejada de lado, en parte porque la intención no es retomar la conocida separación entre contenido/forma, ni practicar aseveraciones metafísicas en donde el objeto se nos presente dado y no tengamos más nada para hacer con él que conocer su esencia. Por el contrario, en un cuarto momento incorporamos la actividad de análisis en tanto interpretación comparativa y dialógica, a la luz de las definiciones teóricas elaboradas y las materialidades puestas en valor.

Por último, para la presentación de un texto final es necesario un último momento, tendiente a la revisión de las hipótesis acaecidas y que incluye la síntesis y evaluación de los resultados alcanzados.

Como se desprende, la metodología empleada no es lineal ni unidireccional. Los diferentes momentos pueden ser revisados y trabajados en varias oportunidades lo cual posibilita considerar la relación intrínseca entre teoría y práctica. El diálogo interno que promueve este tipo de investigaciones no solo amplía la dicotomía signo-significado, sino que incluye la interpretación como una actitud activa.

Además, esta metodología se desprende de un plan de investigación mayor, que es el desarrollado en conjunto con mi directora para la duración de mi beca doctoral. Por lo tanto, en cada nuevo trabajo la metodología general se reactualiza como ejercicio de elaboración de nuevas reflexiones.

Introducción

Jose Luis Brea divide en tres grandes fases lo que se podría denominar *la historia de la imagen*. A cada momento, denominado *era*, le asigna un formato de producción, distribución y recepción visual asociado culturalmente a una forma técnica. Para nuestro trabajo este estudio es de interés porque contextualiza la problemática dentro del campo de la imagen, que es más amplio que el de las prácticas artísticas y demanda un análisis interdisciplinar. Este punto de vista nos permite investigar el caso seleccionado desde la perspectiva de los estudios

visuales, por lo cual abordaremos el Proyecto Filoctetes como una práctica de la cultura visual cruzada por el estudio de la imagen propuesto por Brea.

El caso seleccionado ha sido examinado numerosas veces y desde diferentes disciplinas y marcos teóricos. Particularmente el Coloquio (2021) desarrollado en el marco de la exhibición del proyecto en Buenos Aires (Argentina) en el *Centro Cultural Kirchner* ha aportado prolíficos análisis con eje en las crisis económicas y la escena artística (Expósito, Gago, Massuh & Cuello, en Archivo Filoctetes, s/f), el rol de los archivos de artistas para testimoniar el pasado (Longoni; Carnevale; Carvajal & Aguilar, en Archivo Filoctetes, s/f a) o el archivo y los recursos escénicos (Varela, en Archivo Filoctetes, s/f b), entre muchos otros.

De hecho, en el marco del arte contemporáneo, el interés en las prácticas de archivo se ha extendido a tal punto que muchos autores lo consideran como una auténtica fiebre (Giunta, 2010, p. 23), un impulso (Foster, [2004] 2016) o un furor de archivo (Rolnik, 2010, p. 40). Este giro también puede enmarcarse en lo que se ha llamado elboom de la memoria (Huysen en Richard, 2007, p. 89) e incluso, genealógicamente, se ha propuesto considerar estas prácticas como un tercer paradigma del arte de vanguardia que los artistas contemporáneos retoman en sus producciones (Guasch, 2011). Añadamos a ello que en 1998 se llevó a cabo la exhibición *Deep Storage, Collecting, Storing and archiving in art curada* por Ingrid Schaffner, guiada por el interés en diferenciar el acto de almacenar y archivar como imagen, metáfora y proceso en el arte contemporáneo. En lo que suele denominarse circuito internacional, la exhibición es considerada como paradigmática y se incluye como hito en la relación contemporánea entre arte y archivos.

En el campo latinoamericano podemos sumar el interés en el archivo como artefacto visual que expone las memorias locales como espacios de conflicto entre pasado y presente (Lucero, 2020) o, desde el giro afectivo, como imagen artística que entrama el archivo oficial con el archivo personal y que posibilita la reescritura de la historia (Taccetta, 2020). Añadamos a ello los estudios contemporáneos sobre la visualidad moderna que parten de imágenes-archivo, como por ejemplo aquellos que analizan la colonialidad del ver (Barriendos, 2011).

Por todo lo expuesto, podríamos decir que el cruce entre arte y archivo como poética visual y como crítica institucional está en auge desde hace al menos dos décadas.

Retomar la cuestión planteada por Brea sobre la tensión entre la memoria archivo de la imagen materia y la memoria heurística de la e-imagen es una iniciativa para continuar pensando, humildemente, sus célebres aportes a partir de un caso de estudio, el *Proyecto Filoctetes* y desde el campo del estudio de la imagen. De hecho, el aumento de la producción

visual a partir de archivos o de imágenes de archivo se da justamente en el contexto histórico de la e-image, cuya memoria heurística se opondría a la memoria archivo. El *Proyecto Filoctetes* nos ayudará a pensar: ¿de qué modos los atributos del tipo de régimen escópico de la e-image se relaciona con el archivo, sus materialidades y sus procedimientos mnemotécnicos?

El caso

Proyecto Filoctetes de Emilio García Wehbi puede definirse como una aproximación artística a una problemática social. Constituyó, dentro de sus múltiples variantes, una intervención en el espacio público que fue activada en diferentes ocasiones en las ciudades de Viena, Buenos Aires, Berlín y Cracovia entre los años 2002-2007. La experiencia estética consistió en la disposición de cuerpos hechos de látex y vestimentas en 25 espacios de cada ciudad: en la explanada de un edificio, en la intersección de dos avenidas, sobre el cordón de una vereda... Los cuerpos fueron depositados por la mañana y estuvieron supervisados por un equipo previamente designado que registraba los sucesos acaecidos alrededor de la experiencia. La interacción de los transeúntes con la propuesta artística fue de lo más variada: indiferencia, asombro, preocupación, indignación e incluso algunos encuentros terminaron con ambulancia incluida porque los cuerpos yacían en el espacio con un aspecto deplorable y en posiciones preocupantes.

A su vez, las activaciones de este proyecto culminaron con un espacio de debate en formato de conversatorio, conferencia o seminario en donde los participantes, la prensa e interesados pudieron intercambiar sus opiniones.

Archivo Filoctetes, por su parte, es otra de las formas que adquiere este proyecto durante el año 2020. Curado por Maricel Álvarez este acervo reúne materiales heterodoxos -fotografías, videos y audios, notas periodísticas, ensayos críticos y testimonios- que documentan la experiencia artística (Maricel Álvarez, s/f).

Archivo Filoctetes: documentos de una intervención fue una de las oportunidades en las que el proyecto, devenido en archivo, tomó forma de exhibición. La misma fue realizada en el *Centro Cultural Kirchner* (CABA, Argentina) durante diciembre 2021 y marzo 2022. En este marco se realizó un coloquio denominado *Archivo Filoctetes. Practicar el desorden. Testimonios y acciones artísticas en torno a la crisis de 2001* coordinado por Jesu Antuña y Maricel Alvarez.

En esta oportunidad trabajaremos con la exhibición nombrada que, tal como señala su curadora, se realizó dos décadas después del estallido social del 2001 que sufrió la Argentina. Álvarez destaca que estos documentos permiten reconstruir la memoria de una obra de arte efímero y comprende la exhibición como “Un dispositivo para activar experiencias sensibles en el presente con el mismo tenor de densidad crítica que generó la obra originariamente” (Maricel Álvarez, s/f).

Como hemos visto el Proyecto Filoctetes es tan amplio como su potencia artística. En este trabajo nos centraremos en el análisis de la imagen de archivo exhibida en formato de arte contemporáneo, para ello realizaremos un trabajo descriptivo tendiente a recuperar las materialidades constitutivas de la muestra. En el *Centro Cultural Kirchner* se dispusieron dos núcleos: uno destinado a mostrar el proyecto y otro a exhibir material documental. Ambos sectores contaron con textos de sala explicativos y con una iluminación focalizada hacia los documentos, vitrinas y/o imágenes.

El núcleo que se destinó a mostrar la intervención artística se desarrolló en una única sala y los materiales fueron dispuestos sobre sus cuatro paredes laterales. En el centro solo se encontraban dos bancos. En uno de ellos un cuerpo de látex yacía acostado, abrigado con capucha y campera, como abrazándose así mismo, utilizando un material de descarte como almohada. El otro banco estaba liberado. En una esquina se encontraban dispuestos otros dos cuerpos, uno tumbado sobre la pared y otro directamente sobre el piso.

Los tres personajes podrían definirse como esculturas hiperrealistas, realizadas a escala humana, abrigados, como si tuvieran encima puesto todo lo que poseen o lo que está su alcance para resistir a la intemperie. Su actitud no es de vigilia, no son cuerpos atentos. Reposan de manera inerte.

Sobre las paredes laterales se disponía la información tendiente a mostrar los registros fotográficos que se habían logrado en cada presentación del proyecto. Cada sub-núcleo se titulaba como la ciudad que había albergado la propuesta y su fecha de realización. Esta información también precedía cada una de las cuatro pantallas dispuestas en la pared opuesta al ingreso de la sala. En ellas se reproducían videos que registraban la intervención y la interacción con el espacio y los transeúntes.

La otra sala que se utilizó para la presentación de material documental en formato de archivo podría denominarse *segundo núcleo*. Si aceptáramos que la primera tenía un énfasis en la experimentación, es decir en retomar la experiencia de la intervención, en la segunda el foco estaba en la sistematización de la documentación. Los registros exhibidos eran heterodoxos: resoluciones gubernamentales autorizando el uso de espacios públicos, fotografías, recortes de

publicaciones en periódicos, recortes periodísticos audiovisuales, videocasetes VHS, documentos referidos al financiamiento de la actividad, registros de la confección de los cuerpos, un ejemplar del primer formato editorial del Proyecto, mapas, diagramas, intervenciones de los transeúntes, etc. En resumen, según nuestra perspectiva, este segundo espacio organizaría el acervo en dos grandes grupos: imágenes y materiales de re-actualización de memoria e imágenes y materiales de procesos productivos.

Las eras de la imagen:

Jose Luis Brea (2010, 2012) en su análisis sobre los diferentes regímenes escópicos de la historia de la imagen, refiere al vínculo entre imagen y archivo señalando que la imagen actual implicaría un carácter prioritariamente heurístico y creativo y no docu/monumental, reservando esta característica a la imagen materia, aquella condenada a repetir *un siempre lo mismo*.

Para el objetivo de este trabajo nos resulta llamativo que si la fuerza simbólica se encuentra ahora al servicio de la heurística (en contraposición a la cualidad archivística) el furor en el arte contemporáneo sea de archivo.

Con el objetivo de evitar la caracterización de las eras de la imagen por los hallazgos técnicos Brea utiliza la noción de régimen escópico, que contiene las novedades históricas con respecto a la técnica, pero incluye la actitud receptiva frente a la imagen. De este modo define *régimen escópico* como la actividad cultural de los actos del ver bajo un particular régimen técnico de producción (Brea, 2010).

La imagen materia, la primera era, permite un tipo de memoria de consignación. Esta imagen captura un tiempo único y promete a quien la mire la detención y duración de un tiempo único. Su función es la de rescatar un pasado que se reactualiza en ella. Su potencia simbólica aparece entonces como fuerza de memoria, como “memoria de archivo que guarda y recupera” (2010, p. 14). Para ello se carga de impulso mnemónico porque se dedica a conmemorar el monumento que ella erige, su lógica es devolvernos un siempre lo mismo, volvemos a ellas porque su trabajo simbólico, a partir de la repetición, “es hacer volver a lo idéntico como idéntico” (2010, p. 14).

La imagen film, entre la materia y la e-image, parte de un régimen de producción industrial. Al ser técnicamente mecánica discurre entre la abundancia y el consumo, a diferencia de la singularidad que ostenta la primera era en donde la técnica es artesanal. También, difiere de esta última, en que propicia un conocimiento más refinado de la diferencia ya que promueve

una interpretación activa, distinta de la mirada pura y la observación de lo idéntico. Esta segunda era es descrita por Brea como genuina generadora de conocimiento.

Ahora bien, para comprender la caracterización de la tercera era, la e-image, seguiremos trabajo del autor (Brea, 2010, 2012) y nos enfocaremos en la distinción de los diferentes regímenes escópicos en los que se constituyen la imagen film y la e-image. El régimen escópico de ésta última puede definirse como una máquina de visión inserta en la cultura visual -entendida esta última como el universo lógico de las formas posibles de producir significado cultural a través de las imágenes y su circulación pública; en este sistema el arte es una manifestación más entre otras (Brea, 2010, p. 114)-. Las imágenes, antes constituidas en el orden de lo excepcional, se convierten en un elemento habitual del paisaje cotidiano. Invaden en su totalidad los espacios tanto por su desbordante caudal como por la ubicuidad de sus medios. Al proliferar libremente la era de la e-image también recibe el nombre de las mil pantallas.

De manera disímil, la imagen film trata de hacer comparecer al conocimiento lo imperceptible, bajo la presunción de que hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos. Debajo de esta hipótesis persiste la sospecha de que el ojo percibe más que puras formas. Es decir, que allí también hay significados, conceptos, pensamientos (2012, p. 49). Esta cuestión, señala nuestro autor, ha sido ampliamente retomada por las vanguardias al desarrollar la zona del inconsciente óptico con el objetivo de alcanzar la tracción a la consciencia mediante la visualización de lo oculto.

Por otro lado, el flujo de la e-image hace que en su diferir se reconozca distinto, no idéntico. Este diferir implica romper con todas las direcciones. En tanto “imagen-tiempo” prescinde de la ubicación, es ubicuidad sin instituciones. Memoria aquí no es archivo sino: anarchivo, archivo loco, enfermo, sucumbido a su mal (Brea, 2010, p. 81). Es una constitución activa. Brea (2010, 2012) la describe como memoria RAM (pura memoria de trabajo) que sabe todo, aunque con cierta ceguera por estar inmersa en el trabajo.

La recepción de estas imágenes conforma espectadores alejados del “horizonte heurístico-utópico del consenso” (Brea, 2010, p. 90). Al ser el resultado de la propia circulación en lo público, de formaciones discursivas y de imaginarios están en un permanente ejercicio electivo, lo cual las previene del efecto homogeneizador ya que exigen al receptor el rol de productor, en tanto requieren de trabajo cognitivo. Nuestro autor considera estas imágenes como dispositivos sociales potenciadores de lo público: en tanto más se originen más diversa y densa será su producción. Estas imágenes no pertenecen a los sujetos, sino que se nos aparecen como interrelaciones entre éstos.

E-image y memoria archivo en exhibición: estrategias críticas y apariencia de lo sensible

Al comparar la disposición mnemónica de la imagen materia (imagen archivo) con la e-image (o de las mil pantallas) Brea (2012) afirma que ésta última no posee un carácter:

“docu/monumental [sino] prioritariamente heurístico y creativo. No invoca un ciclo de permanencia y rescate del pasado para el presente, sino una resonancia rápida (...) y muy volátil, que antes que al pasado, parece más bien apuntar al alumbramiento heurístico del futuro que en la propia distribución de fuerzas del sistema se enuncia” (Brea, 2012: p. 63).

La memoria propia de la e-imagen, que también es definida como red en tanto agente de conectividad, propicia un espacio de interconexión en tanto los sujetos, al mediar con ella, se comunican y afectan.

Llegados a este punto, conviene retomar nuestro problema: si la fuerza simbólica de la imagen actual es heurística y productora cognitiva ¿de qué modos se relaciona con el archivo, sus materialidades y sus procedimientos mnemotécnicos? Además, nos preguntamos: la exhibición del *Proyecto Filoctetes* ¿cómo produce saberes si es al mismo tiempo oriunda de la e-image pero también se corresponde con la puesta a consignación de la memoria porque utiliza y produce archivo? La hipótesis que guiará el siguiente desarrollo es que los modos que aquí operan son los de las estrategias críticas-políticas del arte (Nelly Richard, 2007) y los de la apariencia de la imagen (Soto Calderon, 2020).

Por una parte, comprendemos junto con Richard (2007) que, para evitar la cita rutinizada del pasado que proviene del acostumbramiento de la memoria, el arte debe producir una dislocación perceptiva e intelectual. La criticidad de este arte de la memoria debería poner en juego la exacta tensión entre los contenidos de la representación y las estrategias del lenguaje para crear una nueva narrativa recreadora de experiencia (2007, p. 89). En el caso de la exhibición *Archivo Filoctetes: documentos de una intervención* (2021) acontece esta tensión desde la decisión curatorial de conformar un archivo que tiene como objetivo no solo

“preservar la memoria de una obra de arte de duración temporal si no también (...) construir una plataforma para la producción de pensamiento crítico y para el estudio de ciertas prácticas en el campo del arte contemporáneo a partir de una obra realizada en otros tiempos y en otros contextos pero desde las preguntas del presente” (Maricel Alvarez, s/f)

A fines de explorar esta tensión que señala Richard (2007), retomaremos lo propuesto por Soto Calderón (2020) sobre la noción de *arquitectura frágil* que nos permitirá pensar la apariencia de las imágenes como un intercambio, no como una relación unidireccional (objeto hacia o ante un sujeto) ni como determinación (la forma como imposición a una materia pasiva). De este modo la apariencia “No se trata de la inconmensurabilidad o del estatuto de lo irrepresentable; sino de cómo se introduce un exceso que no se deja asimilar como significación” (Soto Calderón, 2020, p. 29).

La exhibición aquí seleccionada como caso, no solo propicia ciertas reflexiones conceptuales, sino que propone una experiencia a quien la visita. Esta experiencia se constituye como tal, no solo por la acción de disponer material documental sobre vitrinas o paredes, sino por las estrategias de producción seleccionadas, que tienen que ver con la apariencia de las imágenes. Si estamos de acuerdo, siguiendo a Soto Calderón, que la apariencia no es lo contrario a lo real ni a lo verdadero, sino que forma parte de su constitución, la exhibición además de poner en consignación la memoria de una producción efímera en consignación a un archivo, modula y define nuevos modos de presentación posibles al presentarse como una nueva imagen compleja que articula la producción de la intervención urbana en varias ocasiones, la recepción en esas varias presentaciones, los registros heterodoxos, los modos de circulación de esos registros, como así también re actualizaciones de la propuesta en formato de ensayos o escritos académicos. Definimos esta imagen como compleja para hacer alusión a su multidimensionalidad y, a la vez, a su capacidad de articular en sí misma una práctica de un “como sí”, aquella que permite que emerjan nuevas existencias antes no consideradas, una oportunidad para interrumpir el reparto de lo sensible, tal como enuncia Soto Calderón (2020).

Según Soto Calderón, Rancière propone “una matriz escenográfica del pensamiento – entendido éste también como acción” (2020, p. 32). Y esto es lo que nos plantea la exhibición seleccionada como caso. En esta propuesta no hay una separación entre teoría y práctica. Las intervenciones suceden al mismo tiempo que el registro, la planificación se encuentra en diálogo intrínseco con las materialidades de presentación. Con respecto a esto último resulta relevante que, en el segundo núcleo, destinado a la documentación de las intervenciones, se presentan fotografías del proceso productivo de los cuerpos de látex. Estos cuerpos son realmente confusos y esta dislocación queda registrada en varios formatos. Los transeúntes, los medios, los médicos o policías todos están confundidos. A su vez, la decisión de incorporar tres de los cuerpos en las salas de la exhibición refuerza la confusión como una

experiencia constitutiva para quien la visita. Porque yacen tirados, casi desmayados, al igual que en los videos que registraron las intervenciones. Pero quien visita la sala tiene muy lejos aún esa referencia, esa memoria (recordemos que las pantallas con registros audiovisuales se encuentran en la pared opuesta al ingreso), de este modo se propicia la experimentación de la apariencia “engañosa” (¿son cuerpos o no lo son?).

Señala Soto Calderón (2020) que, en vez de eliminar las apariencias del mundo actual por confusas, seductoras, habría que rescatarlas como una acción significativa capaz de producir un disenso en su relación con lo establecido. La producción de apariencias debería asentarse sobre relaciones materiales pre-existentes. Los cuerpos de látex nos confunden porque ya los conocemos, habitan nuestras ciudades y los hemos ignorado. En vez de considerar el poder de las apariencias como un inconveniente en el acceso al conocimiento verdadero -por ser ampliamente manipulables por las tecnologías dominantes, reduciéndolas a “una experiencia inmediata, emocional o pasajera” (Soto Calderón, 2020, p. 22)-, la autora recurre a Rancière para diferenciar aquellas que reproducen lo dado, que actúan de acuerdo con lo esperable desde la seducción y banalización, de otras que irrumpen el flujo mediático al multiplicar la realidad (Soto Calderón, 2020, p. 27).

Como hemos trabajado en otra ocasión (Delle Donne & Belen, 2018) la política para Rancière es la reconfiguración del reparto de lo sensible, lo que define lo común en la sociedad, por ello debería ser llevada a cabo por los sujetos «que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario» (Rancière, 2016, p. 34). Esto sucede si la participación política se da como autoconciencia de ser habitantes del espacio común que se instituyen como hablantes de lo compartido y no solamente como voces que denotan dolor o sufrimiento. La política del arte es la de suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial y esta acepción de la relación entre el arte y la política escapa al régimen ético de las imágenes, adosadas al cumplimiento de la Verdad intrínseca en ellas.

La apariencia puede favorecer una actitud emancipatoria (entendida como la puesta en acto de un disenso dentro de un orden establecido). La capacidad de alteración propia de la apariencia de las imágenes puede instalar otra escena, otra configuración de tiempo-espacio, “introducir formas inéditas de experiencia, de abrir materialmente otro tiempo” (Rancière en Soto Calderón, 2020, p. 29). El trabajo de la ficción, que involucra las maneras de hacer y las formas simbólicas, es el de una producción que deforma las apariencias consideradas “comunes”.

Los modos de hacer que configuran la exhibición del Proyecto Filoctetes constituyen el tipo de apariencia de las imágenes que la conforman. Si retomamos las preguntas surgidas a la luz

de la tensión entre la memoria de la imagen materia y la cualidad heurística de la e-imagen, podemos comprender que la fuerza simbólica de la imagen actual, en la era de las mil pantallas, es productora cognitiva aun incorporando las materialidades y los procedimientos mnemotécnicos del archivo. Esto es posible porque los saberes producidos en el marco de la exhibición son experienciales y no solo conceptuales. El diseño de esta permite producir nuevos saberes interrelacionando su objetivo rememorativo de una actividad pasada (las intervenciones y sus registros) y el experiencial, generado no únicamente por la inclusión de los cuerpos de látex en la sala sino por las apariencias de los materiales heterodoxos que se presentan en el segundo núcleo.

Uno de los objetos de las vitrinas es una nota, aparentemente dejada por un transeúnte. Escrita con birome sobre una hoja de papel, con una tipografía apurada, dice: “La puta que los parió con la cámara oculta perdí 15 minutos llamando a seguridad”. Cinco rayas horizontales ascendentes sentencian el final del acalorado mensaje. La inclusión de este tipo de objetos, que en el espacio de exhibición aparecen escenificados como imágenes, no tienen ningún significado preestablecido ni una significación unívoca que haya que desprender de su pasado. Convive con manos de látex, casetes, listados, mapas, etc. Aunque este recado proviene de los acervos del archivo, al igual que las demás imágenes/objetos documentales, se nos aparece en el marco de un régimen escópico que propicia una mirada de red de interrelaciones dispersas, que median entre los sujetos, los afectan y los agencian. Por lo tanto, si la fuerza simbólica de la imagen actual es heurística y productora cognitiva, la materialidad de las imágenes de archivo que conforman la exhibición también producen saberes, no se encuentra dispuesta como memoria destinada únicamente a reponer un pasado en su forma original. Al contrario, construye múltiples realidades al trabajar con la ficción que propicia la apariencia. Se vuelve así una ocasión de disrupción.

Conclusiones

Con este trabajo intentamos retomar la tensión ya señalada entre las eras de la imagen propuestas por Brea y las imágenes de archivo exhibidas en un caso particular. La conclusión estriba en considerar la muestra como productora de saberes, aunque la cualidad heurística se haya destinado, en el proyecto de Brea, a la e-imagen. En el caso aquí seleccionado, opera materialmente el tipo de memoria de la imagen materia, archivística. Con relación a ello hemos intentado demostrar que, fundamentalmente, a partir del tipo de configuración simbólica, produce saberes críticos y experienciales.

El trabajo ficcional que opera en la apariencia de las imágenes que componen la muestra es una potencia crítica, no un engaño destinado a reproducir un consumo cultural hegemónico o un pasado estanco. A su vez, consideramos que la criticidad de estas imágenes no estriba en los temas ni en los objetos, sino en las estrategias de producción puestas en juego.

Por último, practicamos un tipo de metodología basada en las razones de una Epistemología de las Artes como campo expandido, que nos permite recuperar a fines de su análisis, tanto las interpretaciones como las materialidades que componen el caso.

Referencias:

Archivo Filoctetes. (s/f). *La crisis como apertura: reconstrucciones de la esfera pública a veinte años del 2001*. Por Marcelo Expósito – Verónica Gago – Gabriela Massuh - Nicolás Cuello. <https://archivofiloctetes.com.ar/ensayos/la-tesis-como-apertura-reconstrucciones-de-la-esfera-publica-a-veinte-anos-del-2001/>

_____ (s/f a). *Archivos de artistas: dispositivos críticos y poéticos para testimoniar el pasado*. Por Ana Logoni – Graciela Carnevale – Fernanda Carvajal - Gonzalo Aguilar. <https://archivofiloctetes.com.ar/ensayos/archivos-de-artistas-dispositivos-criticos-y-poeticos-para-testimoniar-el-pasado/>

_____ (s/f b). *El archivo como una forma escénica. Reflexiones sobre el tiempo de la expectación*. Por Alejandra Varela. <https://archivofiloctetes.com.ar/ensayos/el-archivo-como-una-forma-escenica-reflexiones-sobre-el-tiempo-de-la-expectacion/>

Belen, P. S. (2019). (Coord.). *La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*. La Plata: Edulp

Belen, P. S. & Delle Donne, S. (2021). (Coords.). *La dimensión epistémica de la imagen. Una perspectiva relacional y situacional del proceso artístico*. La Plata: Edulp

Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal.

Brea, J.L. (2012). “Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*” en Castillo, A., Gómez-Moya, C. (ed.) *Arte, archivo y tecnología*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.

Castillo, A. (2020). *Adicta imagen*. Ediciones La Cebra.

Costa, F. (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus.

Delle Donne, S.; Belen, P. S. (2018). Lo indecible en las poéticas de archivo. Cuatro desplazamientos hacia lo político-crítico. *Arte e Investigación*, (14)11, 144-156. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73249>

Foster, H. (2016). “El impulso de archivo” en *Nimio*, (3), pp. 102-125.

- Giunta, A. (2010). "Archivos". *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Guasch, A.-M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Huysen, A. (1999). La cultura de la memoria: medios, política y amnesia. *Revista de crítica cultural*, (18), pp. 14-15.
- Gumbrecht, H. U. (2005). Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir. Colombia, Santa Fe; Biblioteca Francisco Javier Clavigero.
- Krauss, R. E. (1996). La escultura en el campo expandido. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, (59-74). Madrid, Alianza.
- Lucero, M. E. (2020). Rojo Carandiru. Memoria y masacre en clave visual. *Artilugio*, (6), 59-69. <https://doi.org/10.55443/artilugio.n6.2020.30032>
- Maricel Alvarez. (s/f). *Archivo Filoctetes: Documentos de una intervención*. <https://maricelalvarez.com.ar/archivo-filoctetes-documentos-de-una-intervencion>
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (6), pp. 8-27.
- Rancièrre, J. (2016). *El Malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina.
- Sánchez, D. (2013). (Coord.). *La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. Edulp: La Plata.
- Soto Calderón, A. (2020). Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancièrre. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, (79), 21-35. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon.302771>
- _____ (2020a). *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados.
- Taccetta, N. (2020). Reescrituras afectivas. Entre archivo, imagen y colección. *Revista Diferencia(s)*, (10), 89-100.
- Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.