

S E P A R A T A

Segunda Época
año XVIII / n° 28 / agosto de 2021



Historias del arte y la cultura visual en el Chaco:
memorias, viajeros e inmigrantes

Mariana Giordano / El Chaco como experiencia institucional, artística e
intercultural en la producción de Grete Stern
Andrea Geat / Historias, memorias e imaginarios del Chaco. La inmigración
friuliana en las representaciones historiográficas y artísticas
Alejandra Reyero / Abismar las imágenes. Experiencias audiovisuales sobre
tecnologías de control desde el nordeste argentino

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Alejandra Reyro*/ Abismar las imágenes. Experiencias audiovisuales sobre tecnologías de control desde el nordeste argentino

A menos de ser Lewis Carroll, se imagina con dificultad el punto de vista de un botón de chaleco o de un pica-porte. A menos de ser Paul Klee, no se imagina cómodamente la contemplación sintética, el sueño en vigilia de una población de objetos que le miran a uno cara a cara.¹

Este escrito gira en torno a una serie de inflexiones epistémicas y estéticas derivadas del encuentro con dos producciones audiovisuales contemporáneas: *El último paisaje*, de Juan Sorrentino (2016) y *Ashipegaxanaxanec (enviado para falsear)*, de Maia Navas (2020).² Inventivas en torno a tecnologías de observación y control occidental, que movilizan la potencialidad de repensar la relación espacio-tiempo desde categorías no modernas, en el marco de una *aesthesis decolonial*.³

Se trata de planteamientos que desafían incluso el vocabulario de términos, categorías y clasificaciones con los cuales acostumbramos a pensar lo conocido y estetizado en ciertos espacios –históricamente administrados por las geopolíticas de la “matriz colonial del poder”– como “regionales”.⁴ Clasificaciones que designan prácticas, “sitúan y confrontan los seres humanos compitiendo y jerarquizando el sentir, saber, pensar, crear”.⁵ Tales concepciones estancas han parcelado territorios y construido etiquetas abstractas ligadas a “historiales locales y contextos periféricos” que en propuestas como las que abordo, se agrietan y clausuran.

¿En qué medida entonces calificar de “regional” a estas producciones considerando como criterio –único y excluyente– el origen y residencia de sus realizadores?, ¿o la configuración de sus obras, determinada por el vínculo con un espacio geográfico-cultural, un paisaje, las experiencias propias de quienes lo habitan, las prácticas, hábitos, mitos, registros lingüísticos asociados a un territorio? En las piezas que intento detenerme, los realizadores interrogan los convencionalismos teóricos ligados a la producción de un tipo de obra calificada como “regional” desde una homogeneización centralista configurada *por y en* ciudades como Buenos Aires, Rosario o Córdoba. Convencionalismos que reproducen la lógica de un “colonialismo interno”, heredero de un colonialismo moderno/europeo.⁶

Las propuestas se desplazan de las posiciones endogámicas, esencialistas e identitarias tradicionales, defensoras de un localismo estrecho. Se alejan de los determinismos sociales, políticos y culturales del contexto de producción y difusión de las obras contemporáneas. Las decisiones estéticas de sus realizadores y el modo de abordar los problemas que plantean, discuten la necesidad de reelaborar la categoría de “cultura local/regional” y transgredir las fronteras nominales y materiales del calificado “arte chaqueño”, “correntino”, “regional”, “del NEA”, etc.

Mi intención es por un lado, hacer operar el *montaje* como forma de conocimiento, escritura y ejercicio artístico.⁷ Asimismo, y en consonancia con los principios ético-poéticos de las piezas analizadas, exponer los contrastes y contradicciones –en clave decolonial– de las matrices perceptivas europeas que han erigido las condiciones de visualidad, posibilidad y posicionalidad histórica sobre el territorio latinoamericano.⁸

Como supuesto de partida sostengo que las máquinas de control “imaginadas anacrónicamente” -o “dialectizadas audiovisualmente” en las piezas analizadas (aviones, drones, cámaras de video) han borrado, en tanto tecnologías de representación e instrumentalización militar, científica, policial moderna, su ligazón con la colonialidad. De esta forma, han borrado a su vez la borradura, negando la represión, la explotación y extracción de la tierra y los “otros”.⁹

Las piezas de las que me ocupo son una apuesta a reescribir tales borraduras mediante “anacronismos de la imaginación”.¹⁰ Tentativas que buscan desarticular las gramáticas temporales del audiovisual latinoamericano, a partir de lo que Vázquez llama “movimiento de precedencia”¹¹ y “tiempos relacionales”.¹² Desde este posicionamiento filosófico y político, los artistas convocados acechan los regímenes temporo-espaciales y lumínicos centrados en Occidente y sus cronologías lineales progresivas, que han “negado pasados múltiples y movimientos que no pertenecen a esa genealogía de percepción y recepción”.¹³ En este sentido se ubican a contrapelo del orden moderno/colonial como amnesia y olvido, abriéndose hacia “horizontes decoloniales desobedientes”.¹⁴

En términos específicos, los procedimientos utilizados por los realizadores buscan dismantelar las lógicas de las “máquinas de visión”¹⁵ como mecanismos de representación; del tiempo como regulador de esa experiencia y de la luz como vector de organización de los regímenes escópicos¹⁶ en Latinoamérica. Para ello se sitúan en los bordes del saber centralizado. Operan en el resquebrajamiento de principios de percepción y ordenamiento del mundo como imagen, del ojo y el privilegio de la mirada y por lo tanto de la comprensión del tiempo anclada en la presencia.¹⁷ De esta forma, afirman que ver es una construcción de matrices perceptivas. Y en esta afirmación, interrumpen la dimensión del presente y de la apariencia en tanto forma de control eurocentrada vista “desde arriba”.

Esto supone recuperar conceptualmente, por un lado, los aportes de Hito Steyerl acerca de la llamada “imaginería aérea” de origen militar.¹⁸ El monitoreo, la conducción y la observación de procesos en marcha vistos desde el cielo. Estos corresponden –al decir de la autora– al poder geopolítico de las ideologías raciales contemporáneas que ejecutan acciones policiales de vigilancia. Tales procedimientos provocan la retirada de un paradigma estable de orientación que ha delineado a lo largo de la modernidad los dominios excluyentes entre *sujeto-objeto*, *tiempo-espacio*.

Por otro lado, supone volver a oír la arenga de Walter Benjamin que nos invita a descubrir aquella constelación de orígenes históricos que hacen explotar el “continuum” de la historia¹⁹ y a destruir la inmediatez mítica del presente que lo concibe como la culminación de una progresión lineal.

En este sentido, las piezas analizadas, “resquebrajan” los imaginarios nacionales de nuestra historia argentina a partir de los resabios materiales dejados por las máquinas de visión y control. Al hacerlo, plantean el interrogante acerca de si estos restos –“necesarios para una interpretación de las configuraciones más recientes de la historia”,²⁰ en este caso, argentina–, activan las potencialidades ético-políticas del video-ensayo como género experimental en Latinoamérica, mediante procesos heurísticos y poéticos singulares.

La exposición de afinidades secretas –analogías olvidadas– entre espacialida-

des y temporalidades disímiles de nuestra historia nacional: la Masacre indígena de Napalpí (1924), el último golpe militar argentino (1976), la pandemia del COVID-19 (2020) permite a los realizadores explorar los límites de la imagen en movimiento y de los procesos de registro y reproducción de imágenes y sonidos hegemónicos. Esto lleva a preguntarnos si la puesta en ejercicio de una *dialéctica de la mirada*²¹ habilita la emergencia de “destellos audiovisuales” mediante tratamientos formales alejados de los modelos, formatos y géneros estandarizados en el campo videográfico latinoamericano regido por la lógica del mercado internacional, la invasión de los procesos de digitalización y los circuitos de legitimación.

A partir de aquí se abren –entre otros– los siguientes interrogantes: ¿mediante qué figuras de pensamiento y operaciones retóricas, imaginar tiempos que no se reduzcan al espacio y a la superficie de la imagen y el sonido videográfico? ¿Cómo tramar proposiciones contra la ilusión, contra la apariencia engañosa de pretensiones de verdades recurrentes que retornan en nuestra historia nacional para evidenciar su carácter disruptivo, paradójicamente “nuevo” en tanto forma de resistencia a la estética moderna, europea, colonial?

I

Eran tiempos de *abajo* y *arriba* cuando también conquistaron el aire, y por eso mucha gente se metió bajo las suelas. Mientras otros se elevaban, y no obstante pereció.²²

El último paisaje es la perspectiva panorámica velada antes de la caída. Los denominados “vuelos de la muerte” ocurrieron entre 1976 y 1983, fueron ejecutados por las fuerzas armadas con el objetivo de exterminar y desaparecer a detenidos durante la última dictadura cívico militar argentina. Un mecanismo perfecto al cual llamaron “traslado” para la maquinaria del olvido instaurado por el terrorismo de Estado.

En 2016, Juan Sorrentino reconstruye el proceso de aquellas muertes ocurridas hace treinta años. Diagrama el proceso de construcción para que un dispositivo óptico arrojado al río Paraná (Corrientes) desde una avioneta pueda ser posteriormente recuperado y nos devuelva lo que fue capaz de ver.²³ Luego de múltiples experimentos con cámaras, paracaídas y fórmulas físicas, consigue que la cámara contenga el peso suficiente, similar al de un cuerpo humano, y a su vez que una boya la rescate de adentro del río de la Plata. Espacio este último, donde tuvieron lugar originalmente los hechos aludidos.

El paisaje de una tragedia sirve de denuncia al constituirse en imagen de lo que resulta insoportable. Una perspectiva panorámica que se vuelve extraña al estar vendada. Las vendas que tapan la cámara-ojo en su caída libre. La cámara-ojo que se quiebra instantes después sobre la superficie del agua y queda expuesta como un órgano que se ve a sí mismo.

Advertimos también la intencionalidad de prescindir de la trama narrativa. El gesto de arrojar la cámara como metáfora de la caída de los cuerpos de detenidos desaparecidos, es apoyado con operaciones retóricas de elipsis que evita la figura-

ción o las abstracciones del pensamiento. La propuesta se posiciona así en las fricciones con la superficie visual y sonora. Nos interpela sobre lo que paradójicamente no vemos ni oímos.

La mayor extrañeza –y la potencia– de su gesto consiste “en trazar un guión, rápido como el rayo, entre imágenes del crimen”.²⁴ De esta forma, abre una brecha respecto de las tradicionales imágenes del horror. A través de la anulación de los elementos de la gramática audiovisual clásica y sus leyes básicas de composición –plano, angulación, encuadre, toma, secuencia, campo, continuidad, eje de acción, etc.– logra una “crónica poético-documental” que –al decir de Didi Huberman– “nos expone ante todo lo que el hombre sabe hacerle al hombre en tiempos de guerra: vendar los ojos del prisionero antes de fusilarlo, encerrar al sospechoso detrás de las alambradas de un campo de concentración”.²⁵ Todo ello es aludido en la pieza de video, pero no representado. No hay historia, relato, discurso posible para el horror. No hay cuerpo herido, sino configurado metafóricamente en la materialidad del dispositivo óptico. No hay imagen si no es solapada en la mirada apenas vislumbrada de un ojo máquina.

Esta decisión se aleja así de los estereotipos iconográficos de guerra apoyados en una supuesta transparencia y credibilidad del documento de registro en tanto archivo probatorio. Lejos de aquellas imágenes icónicas que pretenden sensibilizar-nos a través de la emoción, despertando “reflexiones y sentimientos predecibles”²⁶ la invitación aquí es interrogar los umbrales de conocimiento, memoria y olvido mediados por lo que la mirada no es capaz de mostrar. Los límites éticos entre exponer, denunciar, condenar, reinstauran la polémica acerca de si para activar la memoria es necesaria la imagen “pese a todo”,²⁷ aun cuando lo que ella exponga sea la pura miseria y el dolor de los demás para confirmar que “insensibilidad y amnesia parecen ir juntas”.²⁸ No obstante, aunque la imagen no devuelva más que ausencia y dolor, ella atisba una recuperación *debida* y al hacerlo “acaba por desarticular nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones”.²⁹ La imagen “no resucita nada en absoluto. Pero ‘redime’: salva un saber, recita pese a todo, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos”.³⁰

Este espesor político se intensifica a su vez con una operación dialéctica que nos lleva del pasado al presente para confrontarnos con los dispositivos tecnológicos actuales. Estos ofrecen imágenes que nos posibilitan pensar nuestra contemporaneidad en términos históricos y el lugar que ocupan las imágenes que los mismos construyen en nuestro modo de pensar nuestra historia reciente. Esto es lo que Hito Steyerl nombra como “la retirada un paradigma estable de orientación que ha establecido a lo largo de la modernidad los conceptos de sujeto y de objeto, de tiempo y de espacio”.³¹ Atravesamos así la experiencia de la caída de la perspectiva lineal como ficción exacta de lo real. De allí que las imágenes de la pieza audiovisual se construyan como supuesta “pura visión subjetiva” a través del ojo-cámara. Convención experimentada en el modelo audiovisual canónico centrado en la construcción diegética de un relato.³²

Dicho recurso mantiene una vigencia vital en múltiples cámaras que se utilizan para otros registros como ser vistas desde aviones, videojuegos, cámaras de seguridad, entre otras. Éstas persiguen otros fines y cumplen otras funciones. Son

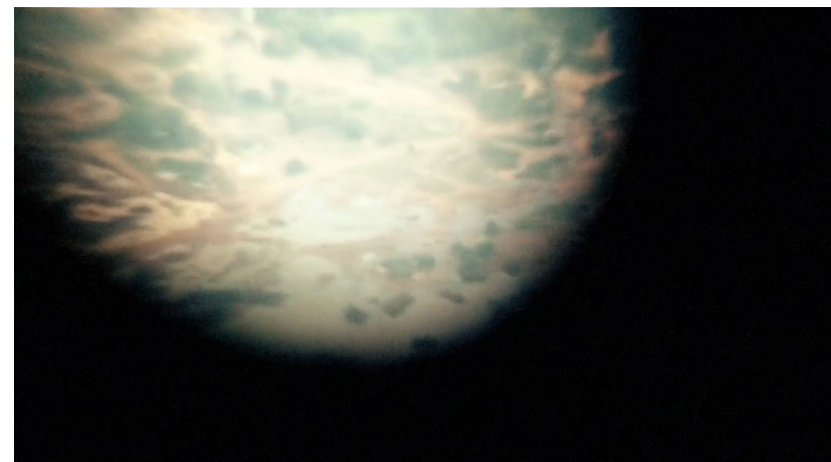


Imagen 1. Juan Sorrentino, *El último paisaje*, Still I, 2016, extraído de <https://vimeo.com/189955244>

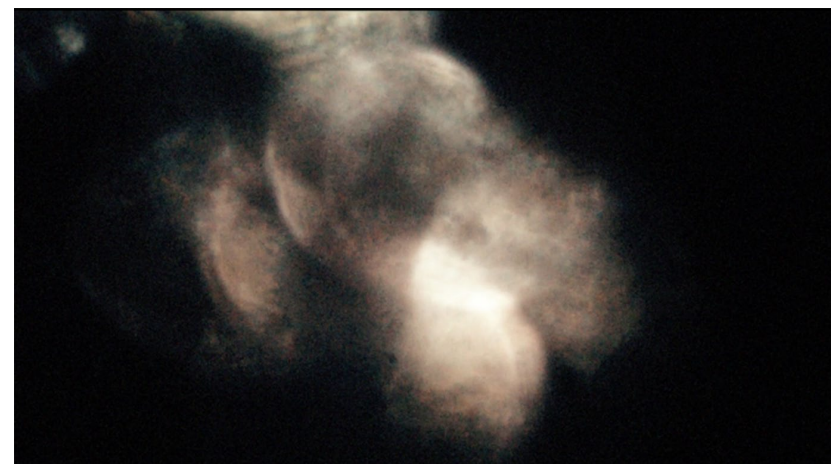


Imagen 2. Juan Sorrentino, *El último paisaje*, Still II, 2016, extraído de la web personal del artista: <https://www.juansorrentino.com.ar/El-ultimo-paisaje>

tecnologías de representación e instrumentalización militar, científica, policial. Mecanismos de *sustitución*, no de simulación, utilizados en el marco de actividades ópticas múltiples, dentro de las cuales resultan instrumentos de observación, de detección, de transmisión de movimientos, acciones, desplazamientos humanos. Este dominio se sostiene entonces bajo una logística de la percepción basada en *desdoblamiento del punto de vista* propio de los monitores del control y vigilancia concerniente tanto a dominios civiles y políticos, como militares y estratégicos.³³

Estamos entonces frente a una imagen que si bien puede resultar algo extraña es parte de nuestro paradigma actual: una visión panorámica, es decir una “visión sin mirada” y una “automatización de la percepción”³⁴ que nos recuerda también las tomas en tiempos de guerra: “La guerra aérea -quizás por su intenso desarrollo técnico entre 1939 y 1945 (...) nos muestra vistas en picado, las ciudades siendo destruidas, las explosiones, los cráteres y las nubes de humo”.³⁵

No obstante, en *El último paisaje* asistimos a la pérdida de perspectiva y de horizonte en la forma como se construyó históricamente y cómo se reproduce actualmente nuestra forma de ver. La obra nos niega la posibilidad de perspectiva, no podemos ver *a través de*, estamos vendados. Pero cuando las vendas caen, la línea del horizonte se desestructura violentamente perdiendo su estabilidad. Tardamos en darnos cuenta dónde estamos y por lo tanto qué vemos; quién nos mira en ese ojo-cámara y a quién miramos en él. Perdemos la perspectiva por el choque con la superficie del río. La obra nos sitúa frente a la imagen plana y luego frente a un horizonte perdido en el cual es imposible algún tipo de control. Estamos en caída libre cuyo final no es conclusión, síntesis, final sino pliegue y reverso, mediación. Lugar donde nos encontramos ojo a ojo frente a una herida irreductible, la herida abierta de nuestra propia historia nacional.

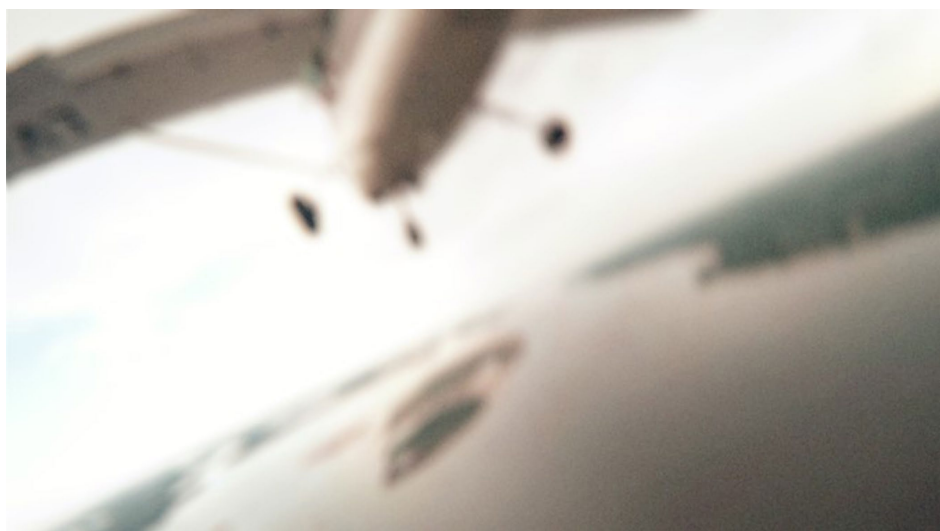


Imagen 3. Juan Sorrentino, *El último paisaje*, Still III, 2016, extraído de la web personal del artista: <https://www.juansorrentino.com.ar/El-ultimo-paisaje>

La caída de la cámara desde el cielo despliega así una multiplicidad de afinidades metafóricas: no sólo la más evidente, de los cuerpos con los ojos vendados de los presos políticos durante la última dictadura militar argentina, sino también –como vimos– la caída/corrimiento/desplazamiento de la perspectiva lineal como forma de construcción espacio temporal occidental. Con ella se abren además otras menos explícitas ligadas a las herramientas de visión como instrumentos de silencio, justificación y negación de la violencia.

Como planteamos antes, las “máquinas modernas de la metafísica occidental”,³⁶ entre ellas, la fotografía y el video, han operado históricamente como registros de arbitraje militar creando la ilusión de “efecto de realidad” y complementando los armamentos clásicos en el marco de una industrialización de la visión que precedió la percepción sintética –la automatización de la percepción– actual.³⁷ La virtualidad que domina nuestra cotidianidad mediante un exceso de retransmisión instantánea generando “ilusiones racionales”³⁸ guarda así un paralelismo con las decisiones estratégicas en el campo bélico en general y con la última dictadura cívico militar argentina, en particular.

En este contexto, tomar medidas contra un supuesto adversario, supuso delinear contramedidas con respecto a sus eventuales amenazas. No sólo para justificar las medidas sino también para ocultarlas. De forma opuesta a las medidas defensivas en el marco de las fortificaciones visibles y ostensibles, las contramedidas fueron “objeto del secreto, de la mayor disimulación posible”.³⁹ Así, la fuerza de las contramedidas “consistió en su aparente inexistencia”.⁴⁰ Fue un claro procedimiento de desinformación, es decir: de disuasión –en término de Virilio– consistente en, hacer callar y destruir –tal como lo hicieron literalmente las mismas armas de aniquilación militar–.

De esta forma, el gesto de la caída parece recuperar por medio de operaciones del lenguaje audiovisual el video experimental latinoamericano,⁴¹ momentos históricos disímiles y dispersarse al mismo tiempo en los “anacronismos de la imaginación”.⁴² Un primer ejercicio de desmontaje por parte del realizador de *El último paisaje*, asocia a partir de un alejamiento espacio temporal de su cronología de acontecimientos vitales, las estrategias de control históricas de quienes pudieron presentar y ocultar a la vez. En un segundo ejercicio de remontaje las asocia audiovisualmente para mostrar aquí y ahora las imágenes que suplen existencias en/ de otros espacios-tiempos. Su propuesta se erige así como presencia paradójica, presencia a distancia de existencias ausentes.

Por eso tal vez, esta obra esté cargada de una fuerza silenciosa. Su registro sonoro se teje de roces y sonidos de los dispositivos óptico (la cámara de video) y aéreo (el avión) en el cielo. Eso configura el “último paisaje” como paisaje audible de aquello que no soporta la palabra. Quizá la muerte se dice en frecuencias por fuera del rango de lo audible. Se despliega también aquí otro tropo, no solo la metafORIZACIÓN de la necesidad de dejar de oír, la pausa, el respiro, frente al horror. Se trata de una decisión ética que se conjuga con una poética: distanciarse de las normativas audiovisuales convencionales ligadas a las funciones y usos expresivos la dimensión sonora en el audiovisual canónico: la palabra, la música, los diálogos, la voz en *off*, los planos del sonido, los efectos sonoros, la pista de ambiente. Todo ello se supri-

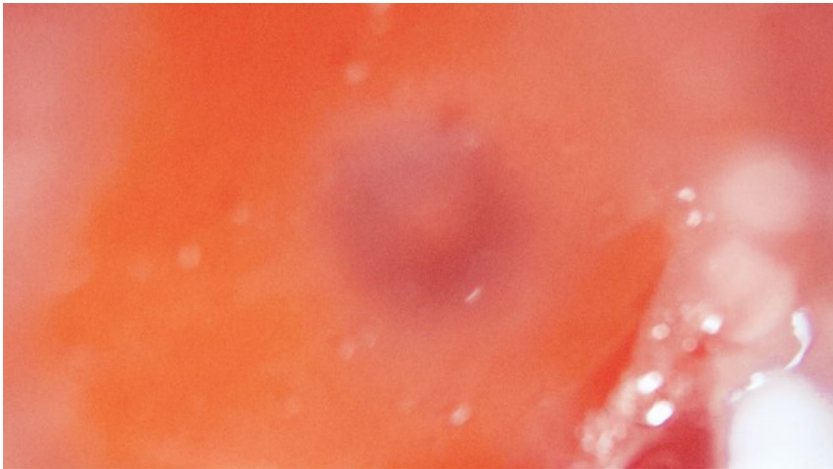


Imagen 4. Juan Sorrentino, *El último paisaje*, Still IV, 2016, extraído de la web personal del artista: <https://www.juansorrentino.com.ar/El-ultimo-paisaje>

me por completo en clave decolonial para darle espacio al resto y el fragmento, el pasado y la memoria como configuraciones temporales experienciales.

La imagen rota producto de un dispositivo roto que deja de ver y de mostrar desde un punto de vista único. La multiplicación de la mirada que anula la visión de la perspectiva lineal a partir de la cual existe un arriba y un abajo, un antes y un después, responden entonces a una apertura desde y hacia nuevos anclajes y posiciones como los propuestos por la *aesthesis decolonial*.

El video se distingue así de los principios del arte contemporáneo y en particular de la temporalidad moderna instaurada como parte de los procesos de dominación. De allí que se despliegue hacia las “temporalidades relacionales” que conllevan no sólo una crítica radical al orden de la representación y de la visualidad modernas sino también de “la posibilidad de nombrar y vivenciar mundos interculturales que han sido negados”.⁴³

Como dijimos, los dispositivos ópticos en tanto tecnologías de control constituyen instrumentos y medios de expresión extremadamente modernos/coloniales sostenidos en torno a una concepción espacio temporal manifiesta en la apariencia, la presencia y la luz. Todas las formas y tecnologías de poder de la modernidad circulan en torno a esa noción de presencia que reduce el tiempo al tiempo del presente. “Es una noción fuertemente espacial en la que el espacio se entiende como el centro de lo real”.⁴⁴

El espacio-tiempo tramado en esta pieza audiovisual, se configura en una zona radicalmente opuesta a la que impone y sostiene a la modernidad, “donde el tiempo se centra como predominio lineal de procesos estructurantes, racionalizantes, objetivizantes”.⁴⁵ Y según la cual el pasado queda relegado a ser un objeto de archivo fijo, muerto.

La operación propuesta en esta obra deja ver, por el contrario, un pasado cambiante que siempre está en relación activa con lo que llamamos “presente”. En este sentido, el *distanciamiento* es una operación de conocimiento que adviene –al decir de Didi Huberman– “en una percepción de las diferencias que hace

posible el montaje”.⁴⁶ No se deduce, sino que surge más bien en la extrañeza ante lo desconocido, lo impensado de nuestra historia nacional. Aquello improbable de revivir en el plano fáctico, pero posible de vislumbrar en el atisbo imaginario de una apuesta decolonial audiovisual.

La obra instaura la pregunta acerca de la posibilidad de una imagen de la muerte ¿cómo mostrar ese instante a través de un ojo que no siendo el nuestro nos permita ver? ¿Y si en esa caída de la cámara, esa máquina-prótesis fuéramos nosotros quienes estamos siendo arrojados desde el cielo? ¿Cómo arribar a ese pasado que nos acecha a través de intervalos que exponen –allí donde sólo se veía unidad, un supuesto orden coherente de pasado archivado– grumos de sentido de nuestro estar siendo hoy?

El montaje en *El último paisaje* es el procedimiento mediante el cual imaginarnos *ahí* y *entonces* sin abandonar nuestro tiempo-espacio actual. Reiterando un gesto, el de un cuerpo que cae, el artificio audiovisual crea “adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes”.⁴⁷

La vista aérea, la perspectiva lineal, las nociones de *superficie*, *fondo* y *primer plano*, son categorías constitutivamente modernas, coloniales. La opción decolonial planteada en esta obra desmantela la hegemonía de lo visual desde tales categorías de representación como medio de acceso y de relación con el mundo, y al hacerlo derriba también la comprensión del tiempo anclada en la presencia y la apariencia en tanto forma de control eurocentrada. Esta opción supone –en términos de Vázquez– “la liberación de otros tiempos que no caben en el tiempo moderno colonial, en el tiempo vacío de la modernidad, ni en el culto a la innovación provocativa (del presente) que vemos hoy en el arte contemporáneo”.⁴⁸

Las imágenes que soslayamos en esta obra no son ni inmediatas, ni fáciles de entender. Por otra parte, ni siquiera están “en presente” y es justamente porque las imágenes no están “en presente” por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria.⁴⁹

II

Quando noto ese agujero negro que me observa, que me aspira, me entran ganas de partirlo en diez mil pedazos.⁵⁰

Ashipegaxanaxanec, expresión en lengua *qom* que se traduce como *Enviado para falsear* fue iniciada en 2020, en pleno transcurso de la pandemia, y problematiza –tal como plantea su sinopsis– “los usos políticos y éticos de los mecanismos de control a través de imágenes en movimiento sobre comunidades vulnerabilizadas”.⁵¹ Se trata de un *work in progress* audiovisual desarrollado en el marco de un proyecto dentro de las líneas Cultura Visual, Teoría postcolonial y Tecnologías de lo visual del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) - IIGHI - CONICET/ UNNE.⁵²

La propuesta tensa dos espacios tiempos singulares, situados en nuestro contexto regional-local: el barrio Gran Toba de la ciudad de Resistencia, que alberga gran cantidad de familias *qom*, la mitad de la cual está bajo la línea de pobreza e

indigencia y el territorio hoy conocido como Colonia Aborigin, donde en 1924 tuvo lugar la Masacre indígena de Napalpí. Matanza que el entonces Territorio Nacional del Chaco emprendió el 19 de julio de 1924 sobre pueblos *qom* y *moqoit* que se encontraban en huelga por la explotación a la que estaban siendo reducidos. Estos dos espacios y en particular este hecho histórico, dialogan a su vez con un acontecimiento contemporáneo anclado en el barrio toba: el proceso de monitoreo militar realizado sobre el barrio en junio de este año, 2020, utilizando la argumentación de controlar la propagación del covid-19 mediante drones de la policía del Chaco.⁵³

Tal como en 1924, en el contexto de huelga de las comunidades indígenas, sobrevoló un avión del Aero Club Chaco, comandado por un piloto militar y redujo desde ahí a quienes se manifestaban en huelga, los drones en Resistencia buscaron registrar desde el cielo, el accionar de quienes habitan en el barrio toba. Se actualiza así lo que la realizadora define también en su sinopsis de obra como legado moderno colonial que opera nuevamente “bajo el lema del cuidado, la legalidad de la persecución y el abuso de poder”.⁵⁴ Resurge –en términos de Mignolo–⁵⁵ la retórica de la modernidad y el imaginario imperial enmarañados en la red de jerarquías interdependientes, códigos visuales y maneras de objetivizar la mirada; culturas visuales racializadas e inferiorizadas a través de las múltiples y combinadas discriminaciones de la modernidad-colonialidad desde donde “se produce una compleja epistemología visual”.⁵⁶

Sin embargo, a diferencia de aquel avión de 1924, uno de esos drones fue derribado por un habitante del barrio a través de un hondazo (una suerte de arma casera-fabricada artesanalmente para arrojar piedras). Ese gesto es rescatado por la realizadora como “resistencia contra el despotismo de las imágenes” desarmando la articulación colonial entre la mirada y sus mecanismos cartográficos de territorialización. Tiene lugar un doble juego de corporización-visibility/descorporización-invisibilidad en el contexto de actual de la “tele-colonialidad” que trabaja sobre el control geopolítico de la alteridad a nivel global basado en la administración de imágenes a distancia.⁵⁷

¿Qué ven las máquinas de vigilancia del Estado? ¿Qué ven los drones de la policía que sobrevolaron el Barrio Gran Toba durante la pandemia? Las preguntas se afirman en la *prosopopeya* como forma retórica que advierte sobre cualidades animadas en objetos inanimados para invencionar imaginarios que se construyen audiovisualmente.

De la Masacre de Napalpí se conserva una imagen fotográfica singular correspondiente al acervo del antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche. En ella vemos una avioneta en la que se distingue parte de una inscripción: “2 Chaco”. Se encuentran el piloto en la cabina, un grupo de hombres delante de la máquina, entre ellos el mismo Lehmann Nitsche –razón por la que no se distingue toda la inscripción– varios de ellos con fusiles Winchester en la mano, un policía del entonces Territorio del Chaco y en un segundo plano un pequeño grupo de indígenas. La presencia del mismo Lehmann junto a funcionarios estatales y policiales, así como la inscripción en la avioneta, a la que se suma la referencia en alemán realizada por Nitsche sobre la copia fotográfica: “*Flugzeug gegen den «Indianeraufstand» in Napalpi*” (Avión contra levantamiento indígena en Napalpí), ubican la imagen en relación directa a la masacre.⁵⁸



Imagen 5. Lehmann Nitsche (atrib.), *Avión contra levantamiento indígena*, 1924, Ibero-Amerikanisches Institut, IAI, Berlín.

La intervención fabulante planteada en el videoensayo se basa en el trabajo con imágenes pobres, de baja resolución, residuos audiovisuales de esas máquinas y testimonios casuales. La propuesta busca contraponerse al principio de la ciencia forense que reza “para resolver un crimen, el policía necesita ver mejor y saber más que quien lo ha cometido”.⁵⁹ Hay datos que nos resultan inaccesibles y otros que quedan registrados por medio de celulares de civiles, como el de la realizadora. A partir de estos fragmentos se reconstruye lo ocurrido, mediante la imaginación de los hechos y las relaciones entre éstos.

El tratamiento estético de las imágenes en blanco y negro se apoya en el procedimiento del algoritmo *Canny*. El mismo es utilizado en la disciplina forense llamada *esteganografía* que es también una tecnología de vigilancia. Su nombre, de raíz griega, se define como *escritura cubierta u oculta*. Se lo utiliza para identificar bordes de objetos con el fin de develar el ocultamiento de información en objetos, denominados portadores, con el fin de ser enviados desde un emisor hacia un receptor, a efectos de lograr una transmisión encubierta.⁶⁰

Partiendo de esta técnica, la metáfora planteada en el audiovisual, se basa en la articulación del principio del método de sustitución sobre imágenes (el algoritmo *Canny*) y los fines de la persecución indígena a través de imágenes aéreas con drones. Ambas suponen que en toda imagen hay áreas con datos pocos significativos, que pueden por lo tanto ser sustituidas por otros datos, realizando cambios que no sean detectados, en este caso por la vista. En las imágenes logradas por drones cada habitante del barrio es convertido en pixel y reducido a dato susceptible de contener un valor significativo. Pero así como existen píxeles menos importantes que otros, también hay vidas que valen menos.

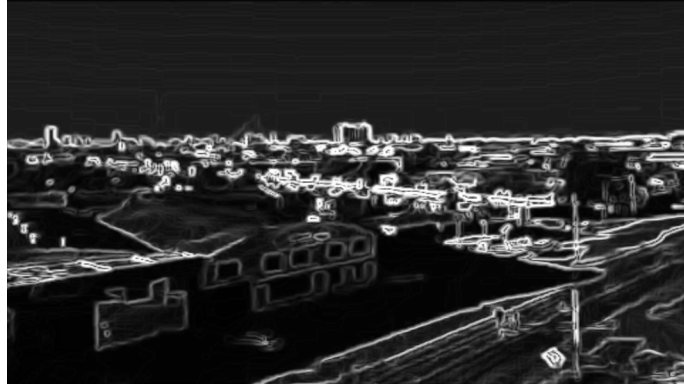


Imagen 6. Maia Navas, *Ashipegaxanacxanec*, Still I, 2020, extraído de <https://vimeo.com/538916546/>



Imagen 7. Maia Navas, *Ashipegaxanacxanec*, Still II, 2020, extraído de <https://vimeo.com/538916546/>

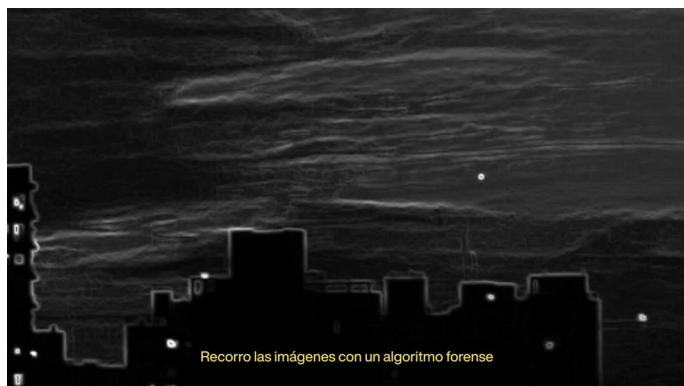


Imagen 8. Maia Navas, *Ashipegaxanacxanec*, Still III, 2020, extraído de <https://vimeo.com/538916546/>

El uso audiovisual de este elemento evidencia a través de astucias de la estética forense, artificios que develan la criptografía del poder, dando a ver los mecanismos que vuelven invisible lo visible y que permiten la racialización del cuerpo indígena. En términos de León: “la racialización de la diferencia se transforma en una realidad natural incontrovertible que tiene su demostración en el registro visual. La diferencia cultural empieza a ser capturada, conocida y administrada a través de los vectores de luz de los regímenes escópicos que tramitan la significación, el deseo y el control de la otredad”.⁶¹

La crítica decolonial propuesta por la pieza audiovisual, permite así “situar los dispositivos y aparatos de grabación y reproducción de imagen en la genealogía de larga duración de la modernidad-colonialidad que se remonta al siglo XV”.⁶² Este es otro de los puntos a considerar en esta producción: el “retorno de las imágenes”; una repetición por medio de semejanzas, desde donde se deconstruye una genealogía de la *colonialidad del ver*.⁶³

El cuestionamiento a los procesos de actualización de las *imágenes archivo* sobre la alteridad indígena vista como “peligro”,⁶⁴ habilita un sistema de analogías emparentada a “la búsqueda de la distancia etnográfica y las tecnologías de la mirada panóptica colonial, en tanto que metáforas de un ver transparente e inocente”.⁶⁵ Lo que retorna es –en términos de Barriendos– “la permanente reinención de un régimen lumínico que cíclicamente construye y devora al Otro por un lado, y busca y esconde la mismidad del que mira, por el otro”.⁶⁶ Tales representaciones reaparecen adaptadas y renovadas “sedimentando las *imágenes-archivo* occidentales sobre lo indígena”,⁶⁷ que se han ido sobreponiendo a modo de capas unas sobre otras.

En tal sentido, la imagen del drone está –siguiendo al autor– “endeudada” con representaciones y acciones vinculadas a la “mirada panóptica colonial”⁶⁸ fundadora de una “geoepistemología de la mirada moderno-colonial” que operó como el sustrato para el diseño de los mapas imperiales del *Nuevo Mundo*.⁶⁹

No obstante, si bien las similitudes podrían ser débiles –burdas– explícitas (el avión en el contexto de la Masacre de Napalí, el drone sobre el barrio toba), las mismas se tensan sagazmente. Se arrojan a los abismos de lo que aparece lógicamente como carente de vinculación. Dicha yuxtaposición consigue poner en contradicción la “cultura visual colonial trasatlántica, los imaginarios eurolatinoamericanos actuales y la necesidad de pensar, en toda su dimensión *corpo-política*, nuevas formas de representación de aquellos sujetos que las teorías postcoloniales definieron equivocadamente como ‘subalternos’”.⁷⁰

En consecuencia, la apuesta de la realizadora es la de una *contra-cartografía* delineada desde una autoreflexividad explícita. Desde este lugar de enunciación se juega a su vez nuestra propia autorreflexividad antiocularcéntrica a partir de la cual nos proyectamos al necesario “diálogo interepistémico entre las culturas visuales eurocentradas y culturas visuales que fueron racialmente inferiorizadas a través de las tecnologías moderno-coloniales del ver”.⁷¹ Es desde aquí que nos permitimos considerar “paradigmas escópicos adyacentes, alternativos y contestatarios inscritos en el desarrollo histórico de la modernidad colonial”⁷² como los que se proponen desde el campo experimental de las prácticas audiovisuales latinoamericanas.

Opera entonces en una suerte de juego paradójico consistente en invertir el orden de “descorporización e invisibilización” instaurado por la mirada imperial y revisitado por las tecnologías de control contemporáneas. La realizadora decide mostrar sin mostrar (no vemos un rostro indígena en toda la obra). Des-oculta ocultando a través del algoritmo forense esos cuerpos racializados e inferiorizados por el paradigma jerárquico-civilizatorio de percepción de “lo indígena”. De este modo explicita su propio posicionamiento ocular y su marco de enunciación ético-estético. La pieza quiebra el modelo narrativo moderno, colonial, hegemónico y con él las “retóricas visuales europeizantes en tanto discursos iconográficos”.⁷³

Es en este sentido que plantea un abordaje experimental inmerso en la crítica de las políticas de la representación de las minorías indígenas y del saber académico de las epistemologías definidas por Barriandos como “lumínicas” y “etnófagas”.⁷⁴ Las mismas están, al decir del autor, fuertemente relacionadas con los paradigmas lumínicos imperiales que han caracterizado al régimen esópico de la modernidad colonial.⁷⁵ De esta forma, aquellas narrativas, relatos, categorías e imaginarios imperiales propios de la modernidad tardocapitalista son desplazados y cuestionados desde la crítica decolonial asumida en *Ashipegaxanaxanec*.

Ello se agudiza a su vez en el recurso de la imagen negra. Con ella se cuestiona también el saber ocularcéntrico, desde donde operan los dispositivos contemporáneos de vigilancia, la normatización de la mirada y el consumo insaciable de alteridad de herencia colonial en el contexto actual de las economías transculturales globales.

En la “invisibilidad del observador” (aviador del dron) que reproduce los mecanismos cartográficos de visualización idealmente “objetivos y desafectados” propios de la tradición renacentista, se reproduce aquella territorialización colonial de la alteridad que operaba a la par de una desterritorialización del punto de observación y enunciación del saber etnográfico, apostando a la supuesta transparencia de su mirada.⁷⁶

En el video, por el contrario, la aparición del territorio peligroso convertido en imagen y la desaparición del sujeto que observa es sometida a un procedimiento retórico de inversión mediante la figura del *quiasmo* en tanto recurso de repetición o paralelismo cruzado. En virtud de este recurso tiene lugar la desaparición –mediante la imagen negra– del territorio indígena “peligroso-enfermo” (potencial amenaza en la propagación del COVID-19) y la aparición de quien mira lo que miran los dispositivos de control y visualización policiales (la propia realizadora que se interroga así misma mientras imagina su obra). Inversión del funcionamiento ocular del dron en su consustancial negación de quien lo controla y opera. Quiebre de la “retórica cartográfico-imperial y la *colonialidad de ver*” y su consustancial “idea de descubrir la alteridad y desaparecer la mismidad en el acontecimiento performático de la mirada transcultural”.⁷⁷

Tiene lugar entonces una interrogación por el montaje (temporal, discursivo, verbal, y visual) que asume la contingencia pero a la vez se compromete con la construcción de nuevos paradigmas epistémicos, éticos, estéticos. Montaje que produce la imagen, las imágenes, la memoria pero que es a su vez el resultado de una técnica de lectura, una habilidad de la mirada, un ejercicio del ver sin poseer, acercándose.



Imagen 9. Maia Navas, *Ashipegaxanaxanec*, Still IV, 2020, extraído de <https://vimeo.com/538916546>

Ashipegaxanaxanec parte de la mudez provisoria ante algo que nos desconcierta (el encierro, el aislamiento y la imposibilidad del contacto físico). Frente a desposesión de la capacidad para darle sentido a algo que nos atraviesa enteros porque simplemente resulta completamente desconocido; se impone la construcción de ese silencio en un ejercicio del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés y entrar en diálogo con restos de esa atmósfera de encierro, aislamiento que supusieron las reducciones indígenas.

La propuesta plantea entonces la experiencia paradójica entre ver, vincular imágenes y palabras, imágenes y testimonios. La tensión entre temporalidades contradictorias que abre/habilita una imagen; la del avión de Lehmann Nitsche. Ese “anacronismo” que clausura toda inmediatez de la imagen.⁷⁸

Rescatar el hondazo como gesto de resistencia es un acto que afirma el derecho a la opacidad. Es un modo de reacción contra la engañosa claridad de los modelos universales.⁷⁹ Vidas vueltas píxeles en imágenes de vigilancia prontas al control. La resistencia del hondazo alberga la potencia de una acción anacrónica. Un choque de tiempos estalla en el umbral de las tecnologías productoras de imágenes. La imagen negra como forma opaca ampara la diversidad desde un punto de vista no humano. Se presenta como elemento retórico que surge de la ruptura de la imagen. Una manifestación geopolítica y corpopolítica⁸⁰ que pone en funcionamiento saberes ancestrales en torno a la construcción y manejo de la honda de la comunidad indígena *qom*. Un saber extraído de la periferia como perspectiva epistémica subalterna del conocimiento. Un movimiento de criollización audiovisual y fabricación de retóricas decoloniales latinoamericanas.⁸¹

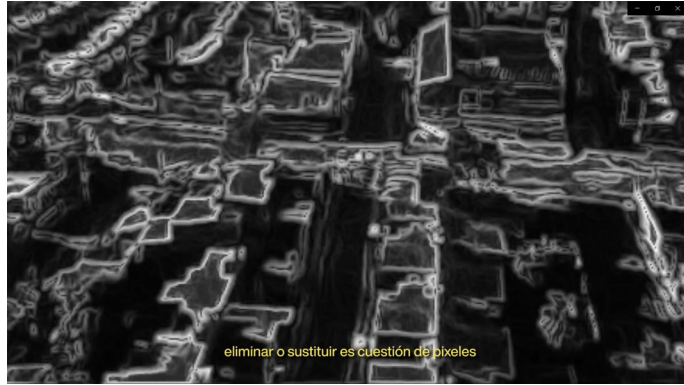


Imagen 10. Maia Navas, *Ashipegaxanacxanec*, Still V, 2020, extraído de <https://vimeo.com/538916546/>

III

Algo es arrojado y algo se derriba. Cuerpos cayendo que apenas ven. La imagen imposible y la mirada improbable. Cuerpos máquinas diseñadas para verlo todo desde el cielo, vislumbran atisbos y estallan en fragmentos indefinidos. Resto y opacidad.

Un mismo gesto parece documentar poéticamente momentos de nuestra historia nacional y dispersarse en los “anacronismos de la imaginación”.⁸² Gestos de desmontaje-remontaje de los realizadores que los asocia a partir de un alejamiento geográfico, y también un “fuera del tiempo” de su cronología de acontecimientos cotidianos, se solapa uno en otro como *quiasmo*. Esos pasados que retornan entrelazados no como el reverso imposible de lo que no podemos ver ni recordar, sino como la experiencia simultánea que estando en ambos lados corre a la par de nuestra posibilidad de “estar sintiendo” decolonial.

¿Qué se pliega (junta, reúne) en estas piezas de video? las máquinas de visión modernas y su poder eurocentrado de representación anclado en la presencia metafísica de un tiempo único. Con ella, la luz como vector de organización de los regímenes escópicos imperiales.

¿Qué se repliega, retrocede y a la vez –paradójicamente– se despliega pero en forma inversa, en ese indicio repetido de la caída? esa misma visión homogénea de un punto de vista único (el desplome de la perspectiva lineal) concentrado en la cámara-ojo de video que impide ver. Y *con* ella –no en su lugar como “sustitución” que *re-presenta*– sino como *co-presencia* que acompaña, la imagen negra, la opacidad como crítica antilumínica y antiocularcéntrica.

El tiempo, por su parte, no queda reducido al espacio ni a la superficie de la presencia audiovisual. Las obras son proposiciones contra la ilusión, contra la apariencia engañosa de pretensiones de verdades recurrentes que retornan en nuestra historia nacional. Apuestas que replican escenas e imaginarios del Estado-Nación argentino, para evidenciar su carácter disruptivo, paradójicamente “nuevo”, a partir de las mezclas borrosas e inflexiones que la técnica del montaje habilita.

De allí que estemos ante formas de abismar las miradas, las percepciones, las sensaciones, desde tiempos relacionales. Abismar las imágenes supone sustraerlas del fundamento metafísico de la representación, implica cambiar de matriz perceptiva, para –a partir de allí– “desestabilizar la evidencia”, ausentar la referencia, derrumbar la coherencia de lo visible y liberarlas de su vocación de representación provista de “distancia aurática”. La posibilidad del culto contemplativo se suprime, las configuraciones fijas pierden masa y rigidez, transparencia y verdad. Se vuelven ligeras y de esta forma alteran el orden moderno y colonial de la presencia. De allí que los realizadores de cuyas obras intenté esbozar ciertas lecturas en estas páginas, impongan la distancia para darnos acceso a diferencias.

Distanciar es –siguiendo a Didi Huberman– “componer la imaginación de otras relaciones posibles”.⁸³ Esa parece ser la finalidad de las propuestas que aquí me convocaron. Para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas, su fondo común, hacen falta contrastes, rupturas, dispersiones. Hace falta que algo se quiebre. Allí aparece entonces la relación inadvertida entre imágenes, situaciones, circunstancias aparentemente inconexas y distantes: la Masacre indígena de Napalpí (1924), el último golpe militar argentino (1976), la pandemia del COVID-19 (2020). Tres espacios: el río de la Plata, Colonia Aborigen y el Barrio Toba (Chaco). Tres temporalidades que se abisman en los tiempo-espacio de producción de los videos (Corrientes-Buenos Aires, 2016, Resistencia, 2020).

Esto desarma las categorizaciones historicistas tradicionales heredadas de un “colonialismo interno”, cuya lógica ha pretendido imponer y distribuir abordajes privativos *de* y *para* ciertos ámbitos de poder centralizados. Estos acontecimientos separados en el espacio y el tiempo devienen paradójicamente, contemporáneos, ya que provienen de una improbable “misma” historia. Su montaje nos muestra, en el seno de esta dispersión, que “los gestos humanos se miran, se confrontan o se contestan mutuamente”.⁸⁴ Gestos de poder entramados y atrapados en los gestos de urgencia de los realizadores, como respuesta del llamado “audiovisual contemporáneo latinoamericano”.

Problema –antropológico, estético, político– de la memoria de los gestos.⁸⁵ Formas de la interrupción. Miradas transversales que cazan detalles y fragmentos del escombros de la coherencia agrietada del supuesto tiempo único-lineal. Las piezas de video levantan –al decir de Didi Huberman–⁸⁶ la vista al inconsciente de la historia y desorganizan su orden de aparición. Configuran la memoria inconsciente, aquella que se deja menos contar que interpretar en sus síntomas exponiendo así sus contradicciones. Memoria de la que sólo un montaje puede evocar, mostrando –por medio de choques de heterogeneidades– su profundidad, su sobredeterminación, interrumpiendo los argumentos progresivos modernos, creando intervalos, suspensiones visuales y sonoras, erigiendo latencias.

Más allá de la ostensible proximidad técnica y contextual entre las circunstancias y los procedimientos y dispositivos ópticos de control convocados en las piezas audiovisuales, independientemente de las metáforas directas, las analogías evidentes entre cuerpos-máquinas- que caen, ambas propuestas instauran la pregunta acerca de la posibilidad misma de ampliación ético-política del video ensayo como género experimental en Latinoamérica.

La anulación del punto de vista absoluto y de la perspectiva aérea a través de un punto de vista relativo y en movimiento, en una de las piezas, la anulación de la luz sintetizada en el recurso de la imagen negra, en la otra. Paradojas constitutivas de apuestas decoloniales experimentales que intentan esbozar otras formas de invención. Otras maneras de “esclarecer por la distancia mientras se oscurece la forma, desmultiplicar el sentido mientras se singulariza cada cosa”.⁸⁷

“El poder paradójico de reunir a distancia”⁸⁸ contribuye a exponer distanciando un vasto territorio móvil, un laberinto a cielo abierto de desvíos y umbrales.⁸⁹ En este sentido, las piezas analizadas son esbozos decisivos para el pensamiento crítico decolonial ya que exploran formas de sensibilidad mediante la disrupción. Construyen figuras de pensamiento que se distancian de las modernas-europeas y se sitúan al menos dos veces y en dos lugares “allí dónde nos falta cruelmente el contacto”.⁹⁰ Pasados que insisten y se duplican en cada nuevo y siempre igual momento “presente”.

Notas

* Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen-Instituto de Investigaciones Geohistóricas-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Universidad Nacional del Nordeste.

¹ Virilio, Paul, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 8.

² Juan Sorrentino nació en Resistencia, Chaco. Vive y produce desde Buenos Aires, en los campos del arte sonoro, la instalación multimedia y arte electrónico. Maia Navas nació en Corrientes, vive y produce allí y en Resistencia, Chaco. Su campo de producción abarca especialmente el terreno del videoarte. Véase: <https://www.juansorrentino.com.ar/> y <https://maianavas.com/>

³ La palabra *aesthesis*, de raíz griega remite a vocablos como “sensación” (visual, gustativa, auditiva) o a “procesos de percepción”. En el siglo XVII, el campo semántico se restringe a la “sensación de lo bello”. Nace así la *estética* como teoría, como operación cognitiva, y el concepto de *arte* como práctica situando sus orígenes en Grecia y en la Prehistoria. La recuperación de la *aesthesis* por parte del pensamiento crítico decolonial, supone un alejamiento de esa normatividad y ese sistema de regulación moderno, para descubrir una pluralidad de formas de lo bello, de lo sublime, de percepción del mundo. Cf. Vázquez, Rolando, y Barrera Contreras, Miriam, “Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez”, *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 11, n° 18, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, enero-abril 2016, pp. 76-93 disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279047494001>. La posibilidad de situar y nombrar lecturas acerca de ciertas prácticas y hacer latinoamericanos como *aesthesis* supone

entonces un intento por desacreditar la *estética* en tanto teoría del fenómeno estético. Esto es, como categoría analítica y con ella el abordaje de fenómenos canonizados por una historia del “arte” eurocéntricas la que derivan categorizaciones estandarizadas como “regulación del gusto y consagración del genio del hacedor”. Mignolo, Walter, “Reconstitución epistémica/estética: la *aesthesis* decolonial una década después”, *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 14, n° 25, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, enero-junio del 2019, pp. 14-32, disponible en <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>

⁴ Cf. Mignolo, Walter, *op. cit.*, p. 26.

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 27.

⁶ Esta problemática ha sido descrita como “colonialismo interno” en relación a los procesos de subordinación económica, social, política y cultural de una región a otra dentro de las fronteras estatales. Cf. González Casanova, Pablo, “El colonialismo interno. Una redefinición”, en Borón, Atilio, Amadeo, Javier y González, Sabrina (comps.), *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*, Buenos Aires, CLACSO, 2006, pp. 409-434. En consonancia con esta visión hegemónica y sesgada, se ha identificado –durante gran parte del siglo XIX y mediados del XX– como “arte regional/arte del NEA”, a un tipo de producción caracterizada por el tratamiento de ciertos tópicos y figuras estereotipadas planteadas desde una representación realista-costumbrista en provincias del “interior” como Chaco, Corrientes, Formosa y Misiones. La misma estuvo anclada en lenguajes, soportes, formatos tradicionales principalmente de las artes visuales; fuertemente atravesados por las dinámicas institucionales, crítico-curatoriales de premios/concursos nacionales. Sobre este punto y los desplazamientos y redefiniciones de/en “la escena artística contemporánea del NEA”, cf. Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra, “El paisaje como política y su potencialidad temporal”, en Belluchi, Alberto (et. al.), *Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes: El paisaje como otra naturaleza*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2016, pp. 20-30.

⁷ Cf. Didi Huberman, Georges, “Cuando las imágenes toman posición”, *El ojo de la historia I*, Madrid, Machado, 2008.

⁸ Me refiero a los paradigmas coloniales que operan como base de los discursos e imágenes sobre Latinoamérica y que desde el pensamiento crítico de la teoría decolonial se plantean como estructurantes de la colonialidad del *poder*. Cf. Quijano, Aníbal y Wallerstein, Immanuel, “La americanidad como concepto o América en el moderno sistema mundial”, *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 1992, vol. XLIV, n° 4, UNESCO, pp. 583-592. Esta colonialidad del *poder* es abarcativa de una colonialidad del *saber* (cf. Lander, Edgardo [comp.], *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO/UNESCO, 2000) y una colonialidad del *ver* (cf. Barriandos, Joaquín, “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las

imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias”, *transversal / EIPCP multilingual webjournal*, (07/08), Viena, European Institute for Progressive Cultural Policies, Julio de 2008, disponible en <http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>; y Barriendos, Joaquín, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual epistémico”, *Nómadás*, n° 35, Bogotá, Universidad Central, 2011, pp. 13-29, <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf>). En términos generales, la perspectiva decolonial sostiene que los países colonizados no cambiaron su estructura racializada colonial con las independencias, sino que el poder eurocentrado se revirtió en el del Estado-Nación. Esa colonialidad del poder incluyó la manera de producir y valorar los saberes, según un ordenamiento determinado por sujetos modernos blancos, patriarcales y capitalistas. Supuso también una colonialidad del ver, en términos de Barriendos, en tanto las imágenes se construyen y sostienen en las “las culturas visuales imperiales, el ocularcentrismo militar-cartográfico y la génesis del sistema mercantil moderno-colonial”. Cf. León, Christian, “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”, *Aisthesis*, n° 51, Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012, pp. 115-116, disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1632/163223650007>

⁹ Cf. Vázquez, Rolando, y Barrera Contreras, Miriam, “Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez”, *op. cit.*, 2016; y Vázquez, Rolando, “Olvido y relacionalidad”, en XVII Seminario Internacional del Programa de Diálogo Norte-Sur, *Justicia, Conocimiento y Espiritualidad*, Chiapas, Cideci-Unitierra Chiapas, 2014, p. 5, disponible en <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/341.pdf>

¹⁰ Cf. Didi Huberman, Georges, “Cuando las imágenes toman posición”, *op. cit.*, p. 120.

¹¹ La noción de *precedencia* es una vía alternativa que intenta superar la dicotomía entre *inmanencia* y *trascendencia* en tanto categorías eminentemente modernas y europeas. Permite relacionarnos con las temporalidades de que aquello que nos precede no como algo pasado pero tampoco como algo intrínseco que requiera ser descubierto, sino que “está tanto delante como detrás de nosotros”. Cf. Vázquez, Rolando, “El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad”, *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, n° 9, Neuquén, Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad-Universidad Nacional del Comahue, diciembre 2018, p. 58, disponible en <http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/2018-1.htm>

¹² “Pensar la relacionalidad es pensar en la memoria, en el re-memorar, es pensar en la posibilidad de irrupción en la superficie de la modernidad, la posibilidad de transformar el orden de la presencia. La relacionalidad puede contrarrestar y resistir la separación y el vaciamiento que supone el orden de la modernidad (...) como la forma civilizatoria que fragmenta, separa, vacía. La modernidad es la negación de la relacionalidad, el vaciamiento de la dimensión mnemónica del mundo, la amnesia que afirma el mundo como objeto y como superficie”. Vázquez, Rolando, “Olvido y relacionalidad”, *op. cit.*, p. 5.

¹³ Cf. Vázquez, Rolando, y Barrera Contreras, Miriam, “Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez”, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴ Cf. Mignolo, Walter, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ Cf. Virilio, Paul, *op. cit.*

¹⁶ Cf. Jay, Martín, “Regímenes escópicos de la modernidad” en *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 221-252.

¹⁷ Cf. Vázquez, Rolando, y Barrera Contreras, Miriam, *op. cit.*

¹⁸ Cf. Steyerl, Hito, *Los condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

¹⁹ Cf. Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, A. Machado Libras, S.A., 2001, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² Brecht, Bertold, citado en Didi Huberman, Georges, “Cuando las imágenes toman posición”, *op. cit.*, p. 62.

²³ El video se encuentra disponible en <https://vimeo.com/189955244>

²⁴ Cf. Didi Huberman, Georges, “Cuando las imágenes toman posición”, *op. cit.*, p. 51.

²⁵ *Ibid.*, p. 58.

²⁶ Cf. Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

²⁷ Cf. Didi Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

²⁸ Cf. Sontag, Susan, *op. cit.*, 2003, p. 134.

²⁹ Cf. Didi Huberman, Georges, “Cuando las imágenes toman posición”, *op. cit.*, p. 80.

³⁰ Cf. Didi Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, *op. cit.*, p. 256.

³¹ Cf. Steyerl, Hito, *op. cit.*, p. 17.

³² Tradicionalmente el lenguaje audiovisual ha recurrido a la utilización de planos subjetivos (aquellos que generan la ilusión de hacer corresponder la visión de la cámara con la mirada de un personaje y lo que es mostrado) en contraposición a aquellos que articulan un conjunto de imágenes que muestran acontecimientos y situaciones desde puntos de vista exteriores al personaje. La cámara subjetiva comenzó a utilizarse en los principios del cine con la finalidad de obtener el efecto de empatía para con el espectador en los films de ficción. Gracias a los convencionalismos técnicos y al desarrollo de los procedimientos narrativos empleados (posición de la cámara, composición de la imagen y del movimiento en sus aspectos visuales y auditivos) se conseguía el efecto de continuidad y evitaba el *contracampo* diegético; aquello que excedía al espacio ocupado por el personaje/cámara. En su versión extrema y total, el plano-

visión de la cámara subjetiva “muestra exactamente lo mismo que ve el personaje desde su posición”. Prósper Ribes, Josep, “La imagen Subjetiva”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, n° 20, Madrid, Universidad Complutense, 2008, p. 6, disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/download/ARAB0808230001C/4136/>

³³ Cf. Virilio, Paul, *op. cit.*, p. 85.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cf. Didi Huberman, Georges, “Cuando las imágenes toman posición”, *op. cit.*, p. 61.

³⁶ Cf. Vázquez, Rolando, y Barrera Contreras, Miriam, *op. cit.*

³⁷ Cf. Virilio, Paul, *op. cit.*

³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 97.

³⁹ Cf. *Ibid.*, p. 85.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ El término “experimental” suele asociarse, en el plano teórico, con el denominado “video de invención” caracterizado como aquel que busca explorar formal y técnicamente las posibilidades de quiebres narrativos tradicionales, implicando asimismo la relación con los circuitos que otorgan visibilidad a las obras. Esto es: las redes de legitimación de la producción audiovisual. Cf. Torres, Alejandra y Garavelli, Clara, “¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 9, Buenos Aires, AsAECA, 2014, p. 18. Asimismo, siguiendo a Machado el concepto de experimental en el campo de la producción audiovisual alude, principalmente, a la noción de experiencia, “en el sentido científico del descubrimiento de posibilidades nuevas no estandarizadas, con temáticas y estilos que escapan a las reglas del mercado internacional, además de realizarse en anchuras y formatos no comerciales (...) Lo ‘experimental’ sólo puede ser conceptualizado por su exclusión, por aquello que él tiene de atípico de no patrón, por aquello, en fin, que no se define ni como documental, ni como ficción, situándose fuera de los modelos, formatos y géneros protocolares del audiovisual. El término fue adoptado con base en el uso que ya se hacía de él en el cine *underground* norte-americano a partir de finales de los años 1950. Antes, principalmente en los años 1920, se utilizaba el término *avant-garde* para designar propuestas de ese tipo. En el campo del video, el equivalente a cine experimental era el video-arte, que tenía horizontes y propuestas estéticas semejantes”. Cf. Machado, Arlindo, “Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina”, *Revista Significação*, vol. 37, n° 33, San Pablo, 2010, pp. 23-25, disponible en <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68102/70660>

⁴² Cf. Didi Huberman, Georges, “Cuando las imágenes toman posición”, *op. cit.*

⁴³ Cf. Vázquez, Rolando, y Barrera Contreras, Miriam, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁴ Cf. *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵ Cf. *Ibid.*, p. 82.

⁴⁶ Cf. Didi Huberman, Georges, “Cuando las imágenes toman posición”, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁷ Cf. *Ibid.*, p. 80.

⁴⁸ “Entonces, por un lado, el presente es la categoría del tiempo que corresponde al espacio y la presencia es la categoría de espacio que corresponde al tiempo; ambos se conjugan en la modernidad: presencia y presente son lo mismo (...). Eso es lo que hace que la modernidad vea al tiempo del presente como el único espacio de realidad, de certeza. Su metafísica va a concentrarse, pues, en la presencia, es decir, en lo que se puede medir, manipular, producir, disecar, clasificar, comerciar, consumir, destruir”. Vázquez, Rolando, y Barrera Contreras, Miriam, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁹ Cf. Didi Huberman Georges, Cheroux Clement y Arnaldo Javier, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013.

⁵⁰ Cf. Kinski, Nastassja, citado en Virilio, Paul, *op. cit.*, p.70.

⁵¹ El trailer de la pieza se encuentra disponible en <https://vimeo.com/562448598>

⁵² Espacio que desde el 2003 se constituyó en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas del CONICET-UNNE, vinculando intereses de investigadores, becarios y pasantes, para la conformación de un archivo fotográfico que los mismos han reunido como parte de sus indagaciones, a fin de que pueda ofrecerse a la consulta pública. A raíz de ello y específicamente en el marco de las acciones de transferencia y vinculación sociocultural, se vienen desarrollando una serie de proyectos como del que se desprende esta producción, destinados a promover la difusión del archivo especializado en imágenes del Nordeste, cuyos originales se hallan en diversos centros de documentación del país y el exterior en diferentes soportes (albúminas, placas de vidrio, diapositivas, postales, videos). Tal es el caso de la producción del antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche y el conjunto de catorce registros fotográficos obtenidos el día de la Masacre en la Reducción de Napalpí al que nos referimos previamente. Estas imágenes relevadas por Mariana Giordano en el Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI), donde actualmente se halla dicho acervo, fueron consideradas en 2016 en el marco del proceso legal iniciado en 2014 por iniciativa de la Unidad de Derechos Humanos de la Fiscalía Federal del Chaco, que busca juzgar la Masacre de Napalpí como un delito de lesa humanidad.

⁵³ En este mismo contexto, en el marco del control de aislamiento social y obligatorio del COVID-19, en junio de 2020 se produjo un ataque a la comunidad del barrio indígena Bandera Argentina de la localidad de Fontana, Chaco por parte de efectivos de la policía provincial. Un grupo de policías reprimió con golpes, balas de plomo, secuestro, tortura y abuso sexual a integrantes de una familia *Qom*, como parte de un allanamiento ilegal acusándolos de infringir las medidas de aislamiento y propagar el virus. Este hecho se encuentra documentado en registros de celulares de familiares de las víctimas. Para mayor información Cf. Meyer, Adriana, “ Brutal ataque policial, con torturas y abuso

sexual, a cuatro jóvenes qom en Chaco”, en *Página 12*, Buenos Aires, 02.06.2020, disponible en <https://www.pagina12.com.ar/269912-brutal-ataque-policial-con-torturas-y-abuso-sexual-a-cuatro->

⁵⁴ Extraído de la sinopsis de obra, publicada en la web personal de la artista: https://maianavas.com/ashipegaxanaxanec_enviado-para-falsear-2020/

⁵⁵ Cf. Mignolo, Walter, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 29.

⁵⁶ Cf. León, Christian, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁷ Siguiendo al autor: “la tele-colonialidad visual nos pone de frente a una red de dispositivos mediáticos transnacionales que se basan en la explotación colonial de conocimientos, representaciones e imaginarios y que tienen como finalidad la reproducción de las jerarquías de clase, raciales, sexuales, de género, lingüísticas, espirituales y geográficas de la modernidad-colonialidad euro-norteamericana”. Cf. *Ibid.*

⁵⁸ Giordano, Mariana, “Someter por las armas, vigilar por la cámara. Estado y visualidad en el Chaco indígena” en *Sociedade e Cultura*, vol. 14, n° 2, Goiania, Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, julio-diciembre 2011, pp. 383-400, disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/703/70322141012.pdf>

⁵⁹ Cf. Weizman, Eyal, “Prólogo”, en A. A. V. V. *Forensic architecture. Hacia una estética investigativa*. MACBA Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2017, p. 14.

⁶⁰ El principio de aplicación de este método se basa en las limitaciones de los sentidos humanos, en particular la vista y el oído, utilizando archivos de audio, imágenes y video. La aplicación de ciertos filtros, como en este caso el *Canny*, a imágenes digitales permite la detección de discontinuidades, tales como puntos, líneas y bordes. La detección de bordes se considera como el método más común para identificar discontinuidades significativas en los niveles de grises entre píxeles. Esta función resalta los bordes de la imagen, tomando como entrada una a escala de grises, y dando como resultado otra imagen, en blanco y negro, representando los bordes o discontinuidades. Cf. Medina, Gustavo, Navas, Sergio, Eterovic, Jorge, *Aplicación del filtro de Canny en la esteganografía digital*, Gabinete de Computación / Facultad de Ingeniería / Universidad Nacional de San Juan. Escuela de Posgrado / Univ. Nacional de la Matanza. XVI Workshop de Investigadores en Ciencias de la Computación, 2014, disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/43224/Documento_completo.pdf?sequence=1

⁶¹ Cf. León, Christian, *op. cit.*, p. 120.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Cf. Barriendos, Joaquín, “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias”, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴ Siguiendo a Barriendos, “utilizamos el concepto de *imágenes-archivo* para referirnos a la función de ciertas imágenes en tanto que depositarios de otras imágenes y representaciones. Las *imágenes-archivo* son entonces imágenes formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónico-arqueológica”. Cf. *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Cf. *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸ Cf. Zavala, Iris, en Barriendos, Joaquín, “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias”, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁹ Cf. *Ibid.*, p. 4.

⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 10.

⁷¹ Cf. *Ibid.*, p. 8.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Cf. *Ibid.*, p. 4.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Cf. *Ibid.*, p. 7.

⁷⁶ Esta estrategia etnográfica imperial de descorporización de la mirada —supuestamente desnuda de todo artificio— se configuró en un mecanismo de “doble desaparición” (o “doble régimen de lo desaparecido”) con la “invisibilidad” evidente del observador (del que “escrutina y rumia con su mirada lo ignoto y lo salvaje”), por un lado, y con la “invisibilización táctil y consumible (deshumanización etnográfica radical)” de la alteridad indígena, por otro. *Ibid.*, pp. 5-6.

⁷⁷ Cf. *Ibid.*, p. 4.

⁷⁸ Cf. Reyero, Alejandra y Navas, Maia, “Montaje decolonial a través de archivos y tecnologías de control sobre visualidades indígenas en el nordeste argentino”, en *Cuadernos MAVAE. Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 16, n°2, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, 2021, pp. 196-217.

⁷⁹ Cf. Glissant, Édouard, *Tratado del todo-mundo*. Barcelona, Ediciones El cobre, 2006.

⁸⁰ Mignolo, Walter, *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010.

⁸¹ Cf. Reyero, Alejandra y Navas, Maia, *op. cit.*

⁸² Cf. Didi Huberman, Georges, “Cuando las imágenes toman posición”, *op. cit.*, p. 120.

⁸³ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁴ Cf. *Ibid.*, p. 91.

⁸⁵ Cf. *Ibid.*, p. 198.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Cf. Ibid.*, p. 75.

⁸⁸ *Cf. Virilio, Paul, op. cit.*, p. 81.

⁸⁹ *Cf. Didi Huberman, Georges, "Cuando las imágenes toman posición", op. cit.*, p. 70.

⁹⁰ *Cf. Ibid.*, p. 12.

Cómo citar este artículo:

Reyero, Alejandra, "Abismar las imágenes. Experiencias audiovisuales sobre tecnologías de control desde el nordeste argentino", en *Separata «Historias del arte y la cultura visual en el Chaco: memorias, viajeros e inmigrantes»*, año XIX, n° 28, Rosario, CIAAL/UNR, agosto de 2021, pp. 49-74, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

S E P A R A T A

Centro de Investigaciones del Arte
Argentino y Latinoamericano
Universidad Nacional de Rosario