

 **CAIA** centro argentino de investigadores de arte

IV Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

CENTRO CULTURAL
PACO
Choucho

IV Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes

17 al 19 de octubre de 2018

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.



centro argentino de
investigadores de arte

Comisión Directiva CAIA

Presidente

Mariana Marchesi

Secretaria

Silvia Dolinko

Tesorera

Isabel Plante

Vocales titulares

Diego Guerra

Viviana Usubiaga

Vocales suplentes

Agustín Diez Fischer

Georgina Gluzman

Órgano de fiscalización

Catalina Fara

Pablo Fasce

Pablo Montini

Comité Evaluador

Juan Cruz Andrada

María Isabel Baldassarre

Tomás Bondone

María Alba Bovisio

Agustín Diez Fischer

Silvia Dolinko

Catalina Fara

Mónica Farkas

Pablo Fasce

Gabriela Francone

María Amalia García

Valeria González

Diego Guerra

Francisco Lemus

Mariana Marchesi

Pablo Montini

Lía Munilla Lacasa

Laura Mogliani

María Fernanda Pinta

Juan Ricardo Rey Márquez

Agustina Rodríguez Romero

Vanina Scocchera

Fabiana Serviddio

Sandra Szir

Viviana Usubiaga

Carolina Vanegas Carrasco

María Elisa Welti

Comité Organizador

Juan Cruz Andrada

Ana Bonelli

Agustín Diez Fischer

Catalina Fara

Pablo Fasce

María Filip

Milena Gallipoli

Carla García

Francisco Lemus

Larisa Mantovani

Graciela Pierangeli

Ana Schwartzman

Vanina Scocchera

Sandra Szir

Aldana Villanueva

Agradecimientos

Ricardo Manetti y Patricia Sapkus, Departamento de Artes, FFyL-UBA.

Ricardo González, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA.

Nicolás Lisoni y equipo, Centro Cultural Paco Urondo, FFyL-UBA.

Fátima Pecci Carou.

La realización de estas jornadas fue posible gracias a un subsidio otorgado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.



Fátima Pecci Carou
Adorno de pelo o Kanzashi, 2008
Acrílico sobre tela, 60 x 120 cm

Comité Editor

Catalina Fara
Milena Gallipoli
Sofía Maniuis

Larisa Mantovani
Juliana Robles de la Pava
Ana Schwartzman

Vanina Scocchera
Pilar Soliva
Aldana Villanueva

Diseño: Mauro Salerno

Cómo citar esta obra:

Centro Argentino de Investigadores de Arte, *IV Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte - CAIA, 2020.

Los trabajos presentados, así como la obtención de los permisos de reproducción de las imágenes en este volumen son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Se han realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras reproducidas en esta publicación. Ante cualquier omisión que pudiera haberse producido contactarse a info@caia.org.ar

Índice

- 7 **Presentación**
- 15 **Dispositivos visuales y modos de conocimiento en el siglo XIX**
- 16 **Los cinco sentidos del paisaje. Tacto, olfato, vista, audición y gusto en la teoría del paisaje de Alexander von Humboldt**
Cristóbal F. Barria Bignotti
- 24 **La luna y la nación. La fotografía astronómica como dispositivo modernizador en la Argentina de fines del siglo XIX**
Ana Inciarte
- 34 **Pequeños retratos. El uso de la estética y materialidad de la pintura miniatura en la fotografía del siglo XIX en Argentina**
Clara Tomasini
- 44 **Series iconográficas y mediales para una aproximación a la cultura gráfica chilena hacia la década de 1890**
María José Delpiano K.
- 57 ***El Combate Naval del Riachuelo (1883)* como subasta: el Salón Caricatural de la *Revista Ilustrada (1876-1898)* y la crítica a la pintura histórica**
Sabrina Medeiros
- 65 **Género, cuerpo y representación**
- 66 **Mulheres e armas: os retratos de Maria Quitéria de Jesus**
Nathan Gomes
- 75 **“Querem o seu colo de madona”: considerações sobre a representação do corpo materno**
Joyce Delfim
- 83 **Discursos y representaciones de los cuerpos y los roles femeninos en las postales románticas y eróticas de principios del siglo XX en Buenos Aires (1900-1920)**
Pilar Eugenia Soliva

92 **Apropiaciones del espacio público: fiestas, santuarios, monumentos**

93 **Muerte y vida en las puestas en escena de la Fiesta de la Cruz en Uquía (Jujuy, Argentina)**

María Alejandra Lanza

102 **Estética, objetos y colección en el santuario de Deolinda, la Difunta Correa**

Isabel Rostagno Toret

111 **Estatuas, edificios, monumentos: cruces entre escultura y arquitectura en el espacio público de los años 1930 y 1940 en Argentina**

Cecilia Duran

122 **Agentes, instituciones, y mercado del arte en Latinoamérica**

123 **A doação da coleção Theon Spanudis ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: arte moderna do ambiente privado ao museu público**

Bárbara Sesso Carneiro

132 **Conceptualización e institucionalización de la colección de la OEA en la concepción del Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias, 1959-1972**

Albertina Cavadia Torres

142 **Relações Institucionais entre Brasil y Argentina no Museu de Arte Brasileira - MAB**

Danilo Moreira Xavier

151 **El arte contemporáneo argentino en las subastas de Buenos Aires desde fines de la década de 1990 hasta 2014**

Ana Clara Giannini

160 **Estrategias y modelos pedagógicos en las artes**

161 **Los dibujos escolares en los textos de Martín Malharro**

Mariana Denise Luterstein

169 ***El globo y el Libro integrado*: una construcción visual y discursiva sobre la nación mexicana ante el Tratado de Libre Comercio**

Miguel Ángel Illescas Barbosa y Marisol Osorio Chávez

180 El rol del educador en los museos y espacios de exhibición de arte contemporáneo
Sonia Gugolj y Verónica Lanata

189 La Academia del Arte. Tipificación de un nuevo circuito en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: el teatro académico
Ana Catalina Romero y Juan Francisco Barón

198 Artistas, objetos y circuitos en los márgenes

199 Federico Manuel Peralta Ramos y la Nueva Era: cosmogonías de un criollo psicodiferente
Daniel Leber

209 Redes objetuales en la obra de Antonio Berni
Malena Wasserman

218 Ni blanco, ni negro, ni documento, ni fetiche (o todas las anteriores)
Lucía Álvarez

230 Modos de hacer colectivos en la gráfica: el caso Presión Festival de Gráfica Contemporánea
Alicia Karina Valente

241 ¿Nuevas narrativas y modos de ver? Una lectura del Manifiesto for a Ludic Century, de Eric Zimmerman
Romina Paola Gala

Ni blanco, ni negro, ni documento, ni fetiche (o todas las anteriores)

En este trabajo deseo reactivar críticamente algunos fragmentos derivados de una de las exposiciones que tuteló parte de los sentidos condensados en torno al arte de los ochenta en la Argentina, para rastrear allí las maneras de activar el recuerdo desde la administración de una *memoria documental musealizada* y desentrañar así las gramáticas del *archivo en situación de exposición*. Es mi intención volcar estas inquietudes y hacerlas proliferar en el terreno de *Escenas de los '80. Los primeros años* (noviembre de 2003 - febrero de 2004), exhibición que tuvo lugar en Fundación Proa, producto de una investigación dirigida por Ana María Battistozzi.

Estas inquietudes se remontan a un proyecto de investigación, dirigido por la Mg. María de los Ángeles de Rueda, que interroga las maneras de inventariar, ordenar y reanimar memorias lábiles y precarias en el contexto de archivos caseros que coleccionan los restos mnémicos de prácticas efímeras de los ochenta, continuamente señaladas en su doble condición de resistentes a la estructura del archivo, a la vez que expuestas a la caducidad que les impone un registro caracterizado por su condición borrosa, dañada y esquiva. Reenvío estas preguntas hacia la pesquisa del Archivo Batato Barea, fondo modelado por la intensidad de los afectos obstinados en dar sobrevida a las cosas que Batato recopiló, propulsado por una potente compulsión de autoarchivo.

Con frecuencia, el *under* de los ochenta se asocia a un espectro de prácticas afiliadas por el desenfreno de los cuerpos, la ebullición de un estado de ánimo alegre¹ como modo de despabilar las subjetividades paralizadas y los lazos rotos, “el desconche”, el desborde y el olor a humedad, las guaridas remotas y los imaginarios *outsider*, los raros y trasnochados, el hacer todo con nada y en última instancia, la frivolidad, como un fantasma que merodea en la activación de sensibilidades y poéticas desmarcadas de la militancia partidaria que talló las subjetividades de las décadas de los sesenta y setenta.²

¹ Daniela Lucena y Gisela Laboureau (comps.), *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, La Plata, EDULP, 2016.

² Halim Badawi y Fernando Davis, “Desobediencia sexual”, en: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Sáenz Peña, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012 [Catálogo], pp. 98-104.

Memorias frágiles (a prueba de archivo)

El derrotero de la memoria corporalizada de los ochenta deambula entre promesas de reactivación de acciones escurridizas que se disuelven en las derivas del recuerdo, dejando tras de sí algunas esquirlas, fragmentos elusivos de un destino desmemoriado, trozos de un pasado que pulsán por restituir, en el presente, los remanentes de una experiencia erosionada, desgastada y desvaída. Archivar memorias frágiles a prueba de archivo³ inventariar poéticas lábiles y vaporosas son operatorias que colisionan con la paradoja, mientras horadan los términos de esa aporía invocando las espectografías⁴ los rastros fantasmáticos que, contra todo pronóstico, graban esta memoria esquiva. La inscripción intermitente, la condición oscilante de imágenes ostensiblemente borrosas marcan la cadencia de un pasado cuyos momentos de reimpresión son ciertamente imprevisibles.

Se añade a esta condición la investidura opaca que recubre a esa memoria documental, frecuentemente arrumbada en guaridas remotas, surcada por segmentos de inteligibilidad errática y zonas de visibilidad tenue. Frecuentemente soterradas en domicilios particulares antes que en archivos públicos, estas huellas proceden de la potente afición movilizadora por pasiones recolectoras y ánimos acopiados de los restos de una comunidad poética subterránea. De un sótano a otro, la reactivación de estas experiencias sensibles en la piel de los restos documentales redimidos de las cenizas de un tiempo consumido instala ánimos de sospecha.⁵

Corresponde entonces dar lugar a la pregunta por qué es lo archivable de un cuerpo,⁶ qué aspectos de su existencia inestable delega en la estructura del archivo y, encadenado a esto último, en qué medida estas inscripciones volátiles, fijadas a una superficie endeble, pueden recomponer los sentimientos y restablecer los ánimos irradiados de esas acciones corporalizadas, cuya traza afectiva retorna en forma de susurros y cotilleos desgastados, que retienen con imprecisión y ruido las cintas magnéticas de VHS y *cassettes*. La premisa de un retorno nítido pronto se disipa. Los huecos, las faltas y los segmentos roídos de esta memoria anticipan un pasado que vuelve por pedazos, o más bien hecho pedazos, por lo que, restaurar la integridad de estas experiencias redonda en una empresa fallida y la recuperación fragmentaria en un principio metodológico.

Expuestos al deterioro, los extravíos y la desmemoria de un cajón, la condición de estos materiales ondula entre la demora que los sostiene archivados (enclaustrados) por largas temporadas, consultas fugaces que apenas remueven el polvo acumulado y esfuerzos obstinados en sacudir la letanía y forzar la reactivación de restos adormecidos

³ Lucía Álvarez, "Te archivás o te archivan", en: *X Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte, memoria y política*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2017.

http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_24/alvarez_mesa_24.pdf, [acceso: 26/03/2019].

⁴ Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 2012.

⁵ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993.

⁶ Fernanda Carvajal "Encarnar el archivo. Notas sobre archivos y artes del cuerpo", en: Macarena García Moggia (comp.), *Archivo. Prospectos de arte*, Valparaíso, Centro de Documentación de las Artes Índice, 2010, pp. 43-59.

por años de clausura. Archivos que no archiven, memorias que exhumen de la sepultura sus recuerdos desobedientes y filtren su fuerza intempestiva hacia las superficies.

El archivo, una deriva infectocontagiosa

Entre la publicación de *Mal d'archive, une impression freudienne*⁷ y la escritura de "An Archival Impulse"⁸ una inquietud por el archivo prolifera y repercute en las poéticas contemporáneas al tiempo que resuena intensamente en los modos de restaurar experiencias artísticas sin retorno, actualizaciones patrocinadas por documentos, piezas remanentes de acciones pulverizadas, pedazos de un pasado que ratifica haber-sido en la actualidad de su estar-hecho-añicos.

Las resonancias del giro al archivo, lejos de atenuarse, se reanudan en políticas deseantes de archivos desclasificados, ánimos profanos que, con frecuencia, ignoran que la condición legible e inteligible de un documento no se resuelve en la huida de la caverna. Redimidos del lado oscuro del archivo, la exposición prolongada de estos rastros a la luz que encandila puede enturbiar la nitidez de algunos sentidos que pulsan desde la opacidad.

Coroladas como potentes máquinas narrativas, las exposiciones de arte modelan el carácter público de las piezas que exhiben pero actúan, también, mediante operaciones de abstracción y recorte que significan a las piezas que estas vuelven inteligibles. Ceñidas históricamente a la exhibición de obras de arte, la potencia expansiva de la furia o el furor de archivo,⁹ reverbera en el museo e impregna las exposiciones al tiempo que diagrama artefactos que mudan sus pieles y reacondicionan sus relatos e infraestructuras a las crecientes demandas de memoria documental del arte latinoamericano.¹⁰ La proliferación infectocontagiosa del archivo se hace síntoma en la exposición reimaginada como un reducto que amplifica la potencia revulsiva alojada en el archivo, allí donde se desclasifican los despojos de acciones desobedientes y prácticas insubordinadas.

Una pregunta lanzada por Jorge Blasco inquieta la condición del archivo en situación de exposición: "¿Cómo se museografían los archivos [de acciones efímeras y memoria frágil]?"¹¹ Urge recordar que en la reunión de los signos, en la sanción de un afuera y un adentro y en la producción de un resto, un fuera-de-sí, el archivo diseña sus propios modos de suministrar(se) visibilidad, es decir, anticipa y figura en su confección maneras de ser mostrado y artefactos que se ajustan a la fisonomía de su poética. El autor agrega que "si el archivo quiere participar de un espacio público con una tradición tan potente como el expositivo tendrá que mirarse a sí mismo, pero no por lo que contiene

⁷ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997 [1995], pp. 15-107.

⁸ Hal Foster, "An Archival Impulse", *October*, n° 110, 2004, pp. 3-22.

⁹ Suely Rolnik, "Furor de archivo" en *Errata Arte y Archivos*, n° 1, año 1, 2010, pp. 38-53. https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu, [acceso: 20/09/2018].

¹⁰ Red Conceptualismos del Sur, "Estado de alerta [23102009]", en: Macarena García Moggia (coord.) *Archivo. Prospectos de arte*, op. cit., pp. 33-39.

¹¹ Jorge Blasco Gallardo, "Museografiar archivos como una de las malas artes. El indefinido espacio entre el museo, el archivo y la exposición", *Errata. Arte y Archivos*, n° 1, año 1, 2010, p. 76. https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu, [acceso: 14/09/2018].

sino por cómo lo contiene”.¹² Así, reinventar políticas de inventario en el contexto de una exposición impone preguntarse por los dispositivos capaces de configurar, en el presente, condiciones afines a la activación de experiencias sensibles derivadas de acciones poéticas pasadas, exhibiendo la distancia sin por ello aminorar el tenor de la densidad crítica invocada.¹³

Un estar alerta merodea la reactivación de estas experiencias, una sospecha dirigida a la musealización de las prácticas artístico-políticas como potencial agente de domesticación de su condición insurrecta por lo que un imaginario hostil se derrama sobre el museo. Aquel y el archivo devienen presuntos artífices de una memoria descarnada, vulnerada en la extracción de su plusvalía crítica. Forzar la inscripción de estas prácticas en territorios instituyentes equivaldría a desactivar su potencia poético-política, fagocitar la magnitud de su radicalidad y absorber su virulencia. Por lo tanto, estas interferencias podrían redundar en una táctica que entumezca los resabios desobedientes que aún pudieran propulsar sus plataformas críticas hacia el presente.

Joaquín Barriendos aspira a desmontar estas operatorias que reintegra como parte de una cultura institucional que, prevenida de su condición obsolescente, reacondiciona sus prácticas y tuerce sus relatos, delineando fronteras porosas, desplazando su capacidad de agencia hacia prácticas cuya carga disruptiva e insurgente negó como presente. No obstante, agrega que

[...] el museo privilegia la tendencia de preservar y perpetuar a toda costa la radicalidad y la no canonicidad de los objetos exhibidos sin preguntarse por los procesos de construcción de dicha radicalidad; en otras palabras, la tendencia que observo no es la de la inoculación de la potencia disruptiva del arte conceptual periférico, sino más bien la de fijación y *artistificación* del carácter de *no canónico* o de *aún-no-canónico* de las prácticas conceptuales de América Latina: una suerte de esencialización estratégica entre canon y contra-canon.¹⁴

La convertibilidad de estas memorias desobedientes en piezas rentables que abastezcan las demandas de un mercado de arte político latinoamericano en alza reanuda la libre competencia por la posesión de los archivos del Cono Sur que, en su actualidad, equivalen a verdaderos botines cognitivos:

¿Por qué referirnos a zonas de baja visibilidad ante tan prístinas intenciones? Ante todo porque el desenfreno archivístico es tal que los viejos papeles se han convertido en botines que se disputan en batallas más o menos declaradas.¹⁵

La traducción de lo indisciplinado como valor de cambio aviva una mercadotecnia museográfica obstinada en abastecer sus salas de extrañas piezas documentales y

¹² *Ibid.*, p. 84.

¹³ Suely Rolnik, *op. cit.*

¹⁴ Joaquín Barriendos, "(Bio) políticas de archivo. Archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte", *Artecontexto*, n° 24, 2009, pp. 18-25. https://www.artecontexto.com/es/ver_revista-24.html, [acceso: 27/03/2019].

¹⁵ Andrea Giunta, "Archivos. Políticas de conocimiento en el arte de Americana Latina", *Errata. Arte y Archivos*, n° 1, año 1, 2010, p. 23. https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu, [acceso: 15/09/2018].

objetos-fetiche de un pasado avivado por una economía nostálgica de acumulación de capital.

En este sentido, la reescritura rufianizada¹⁶ de estas memorias tendería a almidonar su textura crítica, restaurando experiencias insurrectas que se desaceleran, fijándose a una superficie que modera la intensidad de su recuerdo mientras refila sus tiempos intempestivos. Calibrado su tenor político, estos restos documentales deambulan como figuritas difíciles arrancadas del archivo, mientras dibujan una trayectoria de “pérdidas y restauraciones de aura”.¹⁷ Los despojos de un pasado insurgente se exponen a la estetización de su condición política, en un movimiento que aleja a la documentalidad de su capacidad de interferencia, mientras le suministra un patrón donde amoldar sus asperezas. Una imagen inofensiva aloja los restos de una contracultura que reestructura la medida de su radicalidad a imagen y semejanza de un mercado que especula con el valor de la rebeldía en tiempos de comercialización y permutabilidad de imágenes de la diferencia.

Los opacos ochenta o la desesperación de Sandra Opaco¹⁸

Deseo reintegrar estas inquietudes y radicar su capacidad de interpretación crítica en el contexto de una exposición que se propuso trazar una geografía poético-política de los ochenta, al cumplirse dos décadas del retorno democrático. *Escenas de los '80. Los primeros años* (1 de noviembre de 2003 al 4 de febrero de 2004) transcurrió en Fundación Proa como corolario de una investigación dirigida por Ana María Battistozzi. En la genealogía de exhibiciones dedicadas a recomponer retrospectivamente los ochenta se localiza entre *Los 80 en el MAM* (8 de abril al 8 de mayo de 1991) realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires bajo la dirección curatorial de Silvia de Ambrosini y Alina Molinari y la muestra itinerante *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los ochenta en América Latina*¹⁹ (26 octubre de 2012 al 11 de marzo de 2013) cuya primera edición tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España) como parte de las acciones que impulsa la Red Conceptualismos del Sur, contando entre sus réplicas con una versión realizada en la ciudad de Buenos Aires, en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Centro de Arte Contemporáneo.

Las escrituras y registros que recuperan las esquirlas de *Escenas de los '80* decretan el modo en que la exposición procuró articular la proliferación de poéticas emergentes durante la postdictadura con los ánimos movilizados (politizados) por el retorno democrático, entre activaciones de la sociedad civil, organismos de DD.HH. y colectivos artísticos. El recurso a lo pictórico y a la instalación se amplifica en la exhibición para incluir los restos documentales que emanan de aquel pasado reciente, cuyos tiempos

¹⁶ Suely Rolnik, “Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio)”, *Ramona*, nº 67, Buenos Aires, 2006.

¹⁷ Joaquín Barriendos, *op. cit.* p. 24.

¹⁸ En 1988 se estrenó en el Centro Cultural Ricardo Rojas *La desesperación de Sandra Opaco*, interpretada por Batato Barea.

¹⁹ AA. VV., “Red Conceptualismos del Sur: Memoria, política, microhistorias y experimentación con archivo”, en: Miguel A. López (cord.), *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017, pp. 107-127.

se condensan y recrean en la piel de fotocopias, objetos, vestuarios, folletos, tapas de discos, fotografías y recortes de prensa.²⁰

La tesis de una década opaca,²¹ desvaída por el derrotero de un tiempo histórico desencantado y un aparato crítico que saturó las narrativas del arte de los noventa exhibe la urgencia por desenterrar otras claves para ingresar a los ochenta, remendando los efectos de lectura que oficiaron el desgarró de su potente arsenal crítico. Como comentario o versión aumentada de la exposición, el catálogo editado en 2011 recopila algunas menciones a aquella, que animan a una redistribución de los sentidos acumulados sobre el periodo.

[...] esta muestra buscó recrear el clima de los primeros años '80. *No intentó una exégesis enciclopédica, sino más bien, ofrecer el panorama vital de una época, conocida por relatos parciales que contribuyeron a menudo a despojarla de la virulencia crítica que exhibió.*²³

Una batería de textos críticos restauran una imagen nítida de la primera sala, dedicada a exhibir “documentos y fotografías memorables”²⁴ (**Figs. 1 y 2**) que condensan la espesura de una investigación más extensa –volcada en el catálogo– a cargo de Roberto Amigo. La etiqueta “contexto histórico”²⁵ remata una designación genérica que nombra las gigantografías que resuenan en la caja blanca. A intervalos mudos se recrea una cronología en imágenes que discurre entre los festejos por la asunción de Raúl Alfonsín, los rostros de las víctimas de desaparición forzada apiñados en la marea de reclamos por *Aparición con vida*, el *Siluetazo*, las intervenciones de C.A.PA.TA.CO y el indulto menemista a los militares.

El documento sobreviene en soporte de una realidad transparente e irreversible que desmiente cualquier deriva interpretativa y resuelve una imagen precodificada de esos años 80. Si bien el potente efecto de conjunto de la sala es inapelable, los archivos fotográficos actúan como una tecnología de restauración exitosa del pasado donde se formula una modulación de aquellos como dispositivos exentos de interferencias y desgarros. Las gramáticas del archivo en situación de exposición son operatorias que, con posterioridad, decide problematizar la exposición *Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, evitando consustanciar la identidad de la memoria sensible del evento con la de su registro:

Somos conscientes, además, de los problema inherentes al proceso de

²⁰ Para la exposición se consultó y utilizó material de los archivos del diario *Página/12*, el archivo de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA), el archivo personal de Silvio Zuccheri, el Archivo Batato Barea, los fondos documentales de Fundación Espigas, el archivo personal de Vivi Tellas, entre otros.

²¹ Viviana Usabiaga, “Los ochenta vuelven a escena”, *Página/12*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 2003. <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-28238-2003-11-20.html>, [acceso: 17/09/2018].

²² *Idem.*

²³ AA. VV., “Escenas de los '80. Los primeros años”, en: *Escenas de los '80. Los primeros años*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2011 [Catálogo], p. 23. [El subrayado es nuestro].

²⁴ Sin firma, “Exhibición multidisciplinaria sobre los años '80 en la Fundación Proa”, 10 de noviembre de 2003. <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-escenas-de-los-80-prensa.php>, [acceso: 18/09/2018].

²⁵ *Idem.*



Fig 1. *Marcha de la Resistencia*, gigantografía fotográfica, primera sala de la exposición *Escenas de los '80. Los primeros años*, noviembre de 2003. Archivo Silvio Zuccheri, Fundación Proa, Buenos Aires. ©Fundación Proa. Fuente: latinart.com, [acceso: 16/06/2020]. ←



Fig 2. *Asunción de Raúl Alfosín*, gigantografía fotográfica, 1983, primera sala de la exposición *Escenas de los '80. Los primeros años*, noviembre de 2003. Archivo Silvio Zuccheri, Fundación Proa, Buenos Aires. Foto: Daniel Trama ©Fundación Proa. Fuente: latinart.com, [acceso: 16/06/2020]. ←

recuperación de las huellas de estas prácticas y de las contradicciones que implica el volver la mirada sobre episodios que, en muchos casos, nunca antes se habían hecho visibles dentro de la institución arte: la diseminación de su memoria puede tener como reverso su reificación²⁶

Museografiar archivos con intenciones retrospectivas impone así, un ejercicio que reconozca y conjure las condiciones productivas de esa memoria y desde allí, las estrategias museográficas que se ajusten a la posibilidad de esas imágenes de transmitir zonas de experiencia aprehendida en el archivo y ponderen esa condición donde la dispersión, la escasez y lo ilegible se adueña de los materiales que, desde el ejercicio de su diferencia y su incomodidad, pueden recrear los modos en que arte y política provocaron interrupciones y vuelcos sísmicos de sentido durante los años ochenta.

Diferida de la asepsia documental que sobreabunda en el primer pabellón de Proa, la sala principal de *Escenas de los '80* (**Fig. 3**) colecciona imágenes a color de una década que reanima el ejercicio de una pintura expandida o más bien estallada, entre cuerpos performeros que destrozan los contornos del buen teatro y guaridas refaccionadas como búnkers de poéticas de la urgencia, inyectadas por el ánimo anarcopunk del hacer todo con casi nada. Suspenso el terror que modeló las sensibilidades durante la dictadura cívico-eclesiástica-militar, los ánimos se asociaron y formularon experiencias de goce y alegría.

Una pregunta punzante toma por asalto la sala e interroga ¿cómo se museografiaban los roces entre pintura colectiva, cuerpos desfachatados, recitales subterráneos,

²⁶ Arlette Farge, *La atracción del archivo*, València, Alfons El Magnànim, Institució valenciana d'estudis i d'investigació, 1991, pp. 8-39.



Fig 3. Vista de la sala principal de la exposición *Escenas de los '80. Los primeros años*, noviembre de 2003, publicada en el catálogo homónimo, 2011. Fundación Proa, Buenos Aires. ©Fundación Proa. ←

publicaciones de baja tirada y poesía menor? La escena que monta Proa combina pinturas dispuestas como piezas exentas con los restos de la movida ochentera embalados en la economía de una vitrina que intensifica la atracción de archivo²⁷ mientras traza una distancia irremediable, la experiencia de una lejanía aurática auspiciada por la ley de eso-que-se-puede-ver-sin-tocar. Así, la promesa fallida de una rareza depone la voluntad del visitante ansioso de entrar en contacto con la materialidad de lo archivado, frágil al manoseo, negado al tacto.

Las gramáticas del archivo en situación de exposición demandan preguntar por la medida en que una política de remanentes pueda saldar la restauración de emociones políticas que abastecieron a la cultura del retorno de una artillería de sentimientos encontrados y renovadas formas de activismo artístico y agencia corporalizada. Los artefactos sensibles que instalan a las piezas de la exposición y las vuelven legibles administran modos de dispersar el pasado y significan episodios a partir de los despojos y piezas valoradas como trazos infaltables e infalibles de los ochenta. Las impresiones captadas por María Moreno en un artículo polifónico publicado en *Página/12* devuelven una mirada afilada sobre la exposición:

Escenas de los '80 - Primeros años, la muestra de Proa que cierra la próxima semana, ha encontrado un gran recurso en su título. Es una vasta recopilación de imágenes planas, incluidas fotos, fotocopias y cuadros; más el imposible vestidito de Batato, como si existiera la posibilidad de que los ángeles contravencionales pudieran –en lugar de dar anuncios y proteger el sueño– dejar fetiches capaces de ser manoseados en un descuido de los guardias [...].²⁸

²⁷ AA. VV., *op. cit.*

²⁸ María Moreno, "La generación del ochenta", *Página/12*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 2003. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-28.html>, [acceso: 10/10/2018].



Fig 4. *Batatogral*, vestuario utilizado por Batato Barea, dimensiones variables. Archivo Batato Barea. *Batato*, acrílico sobre tela, 180 x 150 cm, 1989. Colección Miriam Bendjuia, Fundación Proa, Buenos Aires. ©Fundación Proa. Fuente: latinart.com, (acceso: 16/06/2020).

El vestidito naranja *Fanta*²⁹ de Batato (**Fig. 4**) reposa sobre un maniquí, impedido de activar otra experiencia que la del regodeo de rozar (manosear-manipular) por un instante el paño que vistió al cuerpo impropio del *clown*-travesti-literario. Estas piezas imposibles expanden la ansiedad que apremia la apropiación de una hebra de ese pasado como insignia de una devoción profana: un vestidito expuesto al manoseo como la prenda de un ídolo, arrebatada en la agitación salvaje de un recital. Esa es la suerte metonímica que, presumimos, conjura una imagen de los ochenta y abastece a la exposición de una política de archivo. El inventario de objetos descarnados aumenta para incluir los vestidos de Las Inalámbricas, adquiridos en una feria de Nueva York,³⁰ en cruce con la fragilidad que acecha los títeres maniobrados alguna vez por Arturo Carrera y Emeterio Cerro en la compañía teatral *El escándalo de la Serpentina*.

El afiche de la exposición –un registro fotográfico de *La Procesión Papal* (1985), (**Fig. 5**) performance realizada por la Organización Negra– contrarresta o al menos temple la nostalgia que empuñan estas reliquias de archivo, mientras da lugar a la pregunta por la capacidad de estas instantáneas de restaurar los filamentos sensibles de una experiencia sin retorno. Se reactiva la pregunta que insiste en interrogar ¿en qué medida

²⁹ Jorge Dubatti, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Planeta, 1995, p. 152.

³⁰ Según consta en el catálogo razonado de la exposición *Escenas de los '80. Los primeros años*, op. cit.

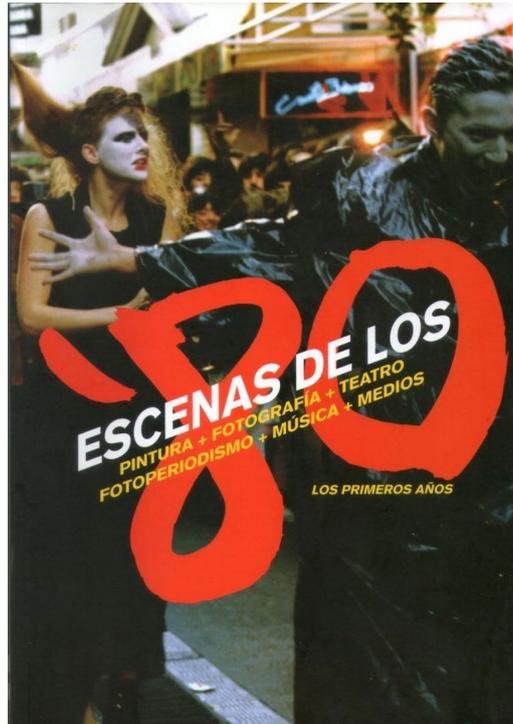


Fig 5. *Procesión papal*, registro fotográfico de la performance realizada por La Organización Negra en la calle Florida, 1985, afiche de la exposición *Escenas de los '80. Los primeros años*, noviembre de 2003. Archivo Fernando Dopazo, Fundación Proa, Buenos Aires. ©Fundación Proa. ←

estas restauraciones se acoplan a las demandas de esencialización estratégica del pasado que detecta en el *under* y sus archivos un caudal de imágenes de donde extraer el plusvalor de lo aún-no-canónico?

Una ontología tensa, irresuelta se distiende entre la dignidad del documento y la frivolidad del fetiche y modera las existencias de estos objetos, desmarcados de las experiencias en las que resonó su materialidad. Restaurarlos con piezas abrigadas de un pasado en penumbras, darlos a ver bajo las condiciones de una luz diáfana podría significar traicionar las zonas de baja visibilidad que trazan desde su genealogía subterránea y adulterar la potencia que pudieran actualizar en la pulsación de sus desvíos críticos.

Desde la urgencia de elaborar esas memorias históricas nos preguntamos: ¿de qué modo actúan los archivos en la producción del carácter público de pasados surcados por una renovada sed de criticidad desacelerada que esencializa su condición insurrecta e insubordinada?; ¿en qué medida son los activismos artísticos de los ochenta una reserva de despojos expuestos a la asimilación y la desmovilización del semiocapitalismo?; ¿qué apropiaciones y tráficis pueden ofrecer maneras de activar los ochenta y sus fondos documentales desde la pulsación de sus coordenadas críticas?

Con la intensidad de su escritura desenfadada, María Moreno ajusta algunos sentidos sueltos e indica el modo en que la exposición produce y distribuye los regímenes escópicos de la década: “[...] en *Escenas de los '80*, la política está separada de la política estética y viene en blanco y negro”.³¹ El comentario hace referencia a la paleta acromática que encorseta y tiñe la historicidad de las Madres de Plaza de Mayo y el *Siluetazo*, una suerte de inmanencia tonal que contagia de historia toda imagen que mute a blanco y negro.

Semejante empadronamiento de la imagen (con historia) en las filas de lo incoloro deja pendiente –en la exposición– pronunciarse en nombre de lo que se aparece como un resto tonalizado que se derrama de los ochenta, en los cruces entre arte y política. Poética y política, blanco y negro y rosado, asunto separado. Una pregunta se me abalanza con la evidencia de un color vivo: ¿con qué tonos, con qué gamas abastecer la demanda de una historia archivada en tonos sepia?, ¿será que los pigmentos vibrantes saturan los protocolos que velan por una historia descolorida, monocroma?, ¿cómo se calibran unas historias disonantes, multicolores en la economía de un pasado desabrido, sin color? En la opción por existencias cromáticas divergentes, la exposición maniobra modos de producir inteligibilidad, dispensando imágenes (de archivo) destinadas al mutismo isovalente del blanco y negro e imágenes (inarchivables) que resuenan en tonos vibrantes y combinaciones desautorizadas. Maneras diferenciales de recordar e inscribir el recuerdo engamado, modos de distribuir y cajonear el destino de materiales indecisos, que vacilan entre permanecer documentos y volverse fetiches.

Imágenes póstumas de un pasado congelado o figuritas difíciles de una experiencia vaporosa, los modos de restituir estas huellas impactan directa y proporcionalmente en la intensidad de sus reactivaciones. El retrato que Marcia Schvartz le realizó a Batato en 1989 y que integró la instalación *Tomando el té con Batato* (1991) vuelve despojado de las incisiones de aquel evento, demorado en una pared que silencia el trastabillar de su historia. La acción, que originalmente tuvo lugar en la inauguración de exposición *Los 80 en el MAM* (1991), consistió en que los asistentes se sentaran unos instantes a tomar el té con Batato mientras el *performer* liberaba sus poesías y confidencias. El convite y la anécdota integran el derrotero performático acumulado de esa pintura.

La escena redonda en un panteón de experiencias evaporadas de las que restan unos cuantos indicios idolatrados por su condición única e irrepetible. Gabriel Levinas levanta una polvareda de frases incisivas sobre la muestra, en un ánimo de sospecha:

[...] sería como presenciar una manada de búfalos –todo ese ruido, toda esa polvareda, esa fuerza infernal– y pretender, muchos años después, levantar algunas huellas que dejó para mostrárselas a la gente, pensando que con eso alguien sienta el paso de la manada. Con esta muestra pasa algo de eso. *Es como la huella de una manada de búfalos. O peor: es volcar una historia de los ochenta y encima no poner ni la huella de los búfalos.*³²

³¹ María Moreno, *op. cit.* [El subrayado es nuestro].

³² *Idem.* [El subrayado es nuestro].

El engrudo de la historia

La radicalidad de una manada que hundió sus pies en el barro (el engrudo) de la historia y dejó tras de sí algunas huellas se anuda a un pensamiento sobre los modos de devolver la virulencia, la experiencia de un Batato en escena y no retaceado en *Escenas*, las maneras de evocar un recuerdo en ruinas y resarcir una memoria irretornable –si es que tal cosa es posible. Reintegrar experiencias vaporosas y necesariamente retaceadas, que se escurren entre las manos, puede significar a un tiempo desactivar su capacidad de actualizar zonas de su aparato crítico a la vez que estas tácticas pueden redundar en la fijación del componente radicalizado de un pasado reciente que retorna vaciado, taxidermizado. Este trabajo desea constituirse en un pequeño aporte para pensar los modos de musealizar memorias frágiles, arrancadas del archivo y restauradas en la economía de la exposición, como parte de las lógicas que modelan nuestro acceso al pasado. Ni blanco, ni negro, ni documento, ni fetiche o quizá todas las anteriores. ←