

caiana

Cecilia Casablanca

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio - Universidad Nacional de San Martín / CONICET, Argentina.

Tiempo, luz y materia. Vestigios de la problemática socioambiental en la resignificación de retratos indígenas del siglo XIX y XX.

Tiempo, luz y materia. Vestigios de la problemática socioambiental en la resignificación de retratos indígenas del siglo XIX y XX.

Cecilia Casablanca

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio - Universidad Nacional de San Martín / CONICET, Argentina.

Introducción

Durante la última década, un grupo de artistas contemporáneos argentinos ha elaborado y resignificado los archivos fotográficos y documentales de indígenas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX alojados en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Son numerosas las investigaciones que han abordado en profundidad estos archivos recuperando los contextos de producción originales de esas fotografías, al tiempo que plantearon un conjunto de debates y puntos de tensión que remiten a la construcción del paisaje nacional y la configuración de imágenes de alteridad como instrumentos de poder.¹

La recuperación de este archivo, en tanto dispositivo que fija y activa los recuerdos es la forma en que cristalizamos nuestra memoria personal y colectiva. Natalia Giglietti indica que el archivo es una edición del tiempo que nos habla de los modos en que registramos, catalogamos y codificamos los acontecimientos y las personas; por lo que las formas que asuman y las materialidades en las que se presenten constituyen los nudos fundamentales sobre los que hace falta detenerse.²

Este trabajo busca ponerlos en diálogo con los modos en que el arte contemporáneo se apropia y activa esas imágenes mediante obras y acciones vinculadas con la exhibición e intervención de estos archivos a partir de estrategias narrativas o conceptuales desarrolladas en función de diversos

materiales, soportes y escalas que expanden, al tiempo que multiplican los sentidos originales de esas fotografías.

Metodológicamente se partirá de un abordaje centrado en la materialidad de las producciones en la búsqueda deliberada de aquellos signos que den cuenta de la trama simbólica, social, estética y política que actúa de trasfondo en cada una de las producciones, donde la descripción sirva para una comprensión más acabada de las obras, al tiempo que brinde algunos indicios sobre las nuevas atribuciones identitarias³ que estas imágenes suponen.⁴

El recorrido propuesto parte de la muestra itinerante *Prisioneros de la Ciencia* (2010), organizada por el Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social (GUIAS) por considerar que sus acciones contribuyeron de forma significativa en la circulación de estas imágenes generando resonancias estéticas y territoriales.

Entre ellas, las reconocidas indagaciones de Cristina Piffer en torno a la violencia originaria en el proceso de conformación del Estado-Nación, a partir del 2011 sumó diversas producciones sobre el saqueo y la apropiación de los cuerpos y las tierras indígenas. Particularmente los archivos que aquí se recortan fueron abordados en las series *Indios* (2015) a partir de impresiones serigráficas realizadas con estarcido de sangre vacuna deshidratada; *Des/inventario* (2018) mediante serigrafías realizadas con grasa sobre papel de algodón; y *Braseros* (2018) donde los retratos fotográficos son revelados sobre placas de vidrio mediante la técnica del colodión húmedo.

Como parte del colectivo GUIAS, el fotógrafo Marco Bufano desarrolló su trabajo *Restituciones* (2015), una propuesta personal a partir de poner en tensión los documentos fotográficos recuperados mediante la superposición de imágenes, ubicando a sus protagonistas en las instalaciones de la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) como forma de pensar de manera articulada dos de las experiencias traumáticas más importantes de nuestra historia.

En simultáneo las proyecciones de los retratos de los caciques sobre los árboles de la Patagonia que realizara Gabriel Orge en el marco de su serie *Apareciendo* (2014), signadas por grandes escalas de intervención sobre el paisaje, brindaron una figura agigantada de los rostros donde el movimiento generado por el viento añadía un efecto de fusión entre el hombre y la naturaleza.

Por último, Sebastián Hacher realizó la serie *Bordar el genocidio mapuche* (2017), donde las imágenes luego de ser iluminadas mediante su paso al color fueron bordadas de manera comunitaria como actos de reparación simbólica.

Muchas de estas búsquedas estéticas incorporan a sus producciones conocimientos interdisciplinarios y saberes comunitarios, que permiten elaborar a partir de estos archivos elementos fundamentales que hacen a los orígenes de la cuestión ambiental, poniendo en evidencia su continuidad histórica. Pero fundamentalmente plantean un conjunto de problemas vinculados a las tensiones que se generan entre el documento y la expresión, tales como la autoría, las implicancias éticas y políticas del uso de este tipo de archivos y las condiciones de exhibición y coleccionismo de algunas de estas obras.

Desocultar la memoria: las imágenes como documento

Las reflexiones de las últimas dos décadas en torno a las políticas de memoria en Argentina, que tuvieron como eje los debates e investigaciones sobre los crímenes de lesa humanidad llevados adelante por la última dictadura cívico militar tuvieron resonancias directas sobre el genocidio de los pueblos originarios y abrieron un enorme repertorio de indagación y producción en diversos campos académicos y culturales.

Entre los años 2004 y 2006 el fotógrafo Xavier Kriscautzky fotógrafo y ex trabajador del Museo de Ciencias Naturales de La Plata recuperó y visibilizó cientos de retratos antropométricos realizados a indígenas en placas de vidrio. Su labor además de costarle su puesto de trabajo implicó la publicación de un libro llamado *Desmemoria de la Esperanza* (2007) editado por el Ministerio de

Educación de la Nación y la realización de una muestra fotográfica exhibida primero en la Biblioteca Nacional y luego en el Centro Recreativo del Ingenio La Esperanza, para entonces en ruinas, especialmente diseñada para ser compartida con las comunidades originarias.⁵

En ese marco, el Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social (GUIAS) que buscaba impulsar la restitución a las comunidades indígenas de los restos existentes en las colecciones antropológicas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, en el año 2006 encontró y recuperó otra parte importante del archivo fotográfico. Se trataba de más de doscientas fotografías de gran formato realizadas en placas de vidrio de 18 x 24 cm.

En el año 2010 el colectivo GUIAS desarrolló la muestra itinerante *Prisioneros de la Ciencia* con la que no solo logró cuestionar las colecciones de restos humanos, sino también darle una nueva visibilidad al archivo fotográfico recuperado. La muestra diseñada a partir del acervo del museo contaba con dos grandes grupos fotográficos: los retratos realizados por Samuel Boote en 1895 a los caciques de la Patagonia Inacayal, Foyel y Saihueque junto a sus familiares, todos ellos prisioneros en el museo; y los retratos antropométricos de Carlos Bruch realizados en el marco de la expedición científica liderada por Lehmann-Nitsche en 1906, a los pobladores indígenas del gran Chaco compulsivamente convertidos en braceros para el ingenio azucarero La Esperanza en la provincia de Jujuy.⁶

Además de las fotografías, el archivo contaba con los registros documentales de los restos de los prisioneros que habían sido catalogados en las colecciones antropológicas. Así el guion curatorial mostraba el modo en el que los sobrevivientes habían pasado a formar parte de las colecciones del museo en una doble condición: como prisioneros de guerra y como objetos de estudio de la ciencia colonialista.

De acuerdo con Philippe Dubois desde sus inicios la fotografía que había asumido diferentes usos y géneros, desarrollando un lenguaje propio en el retrato y el paisaje, radicaba su singularidad en establecerse como la nueva técnica configurada a partir de la

huella y la certificación de lo real.⁷ En ese marco, se instaló su uso como documento y se transformó en una herramienta ineludible para la ciencia positivista que la utilizó en sus investigaciones y registros.⁸ Amparada en los supuestos de objetividad y racionalidad, los científicos al servicio de un proyecto civilizatorio eurocéntrico, jerárquico y racista, que entendía a los pueblos originarios como objetos de estudio y exhibición, convirtieron la fotografía en una herramienta del colonialismo para la construcción de imaginarios sobre las identidades y la definición de las otredades.⁹

Dentro del guion museográfico del Museo de Ciencias Naturales de fines del siglo XIX estas personas, sus cráneos, sus cabelleras y sus artesanías, eran exhibidos según lo señala el antropólogo Fernando Pepe como parte de un desarrollo evolutivo *natural* en extinción que involucraba desde los dinosaurios hasta los pueblos originarios presentados bajo la figura del *salvaje primitivo*.¹⁰ Se trataba de narrativas de invisibilización y naturalización del genocidio imperante vinculadas a los regímenes de visibilidad vigentes que impactaban de forma directa en lo que Jacques Rancière llama el reparto de lo sensible, en tanto definición de quienes pueden tomar parte en lo común y quienes quedan excluidos.¹¹

En las imágenes no sólo se evidencian todos los rastros de una situación de poder y dominación, sino que su puesta en acto fue en sí misma un instrumento de humillación y deshumanización. La presencia del hombre blanco vestido al lado del indio desnudado para su registro; las miradas de mujeres y niños obligados ante el lente de la cámara; los cuerpos corvados, la imposibilidad de la higiene diaria y las marcas en la piel y el cabello, son algunas de los rastros visibles en los cuerpos fotografiados.

Esas imágenes nos muestran cuerpos torturados, cuerpos obligados al trabajo forzado para la construcción de ciudades, la recolección zafraera en el ingenio o el desmonte. Pero también son cuerpos descontextualizados y por tanto fragmentados, no son ellos en sus contextos de origen, sino privados y separados de sus entornos (**Fig.1**). Podríamos afirmar que este tipo de fotografías constituye el documento

más acabado de la separación entre naturaleza y cultura que instauro la modernidad europea en nuestros países y que se consolida a partir de la conformación del Estado Nación.¹²

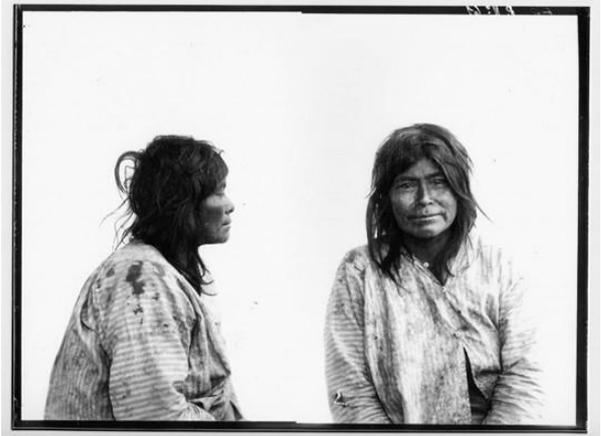


Figura 1: Carlos Bruch, retrato tomado en el marco de la expedición liderada por Lehmann-Nitsche en el Ingenio La Esperanza, Jujuy, 1906. Archivo fotográfico Museo La Plata, recuperado por el Colectivo GUIAS.

Lo que está en esa separación originaria, es el trabajo y la sangre de los vencidos, pero sobre todo es el inicio de la apropiación de sus tierras, sus ríos, sus alimentos y sus medicinas. Jason Moore es uno de los autores que, al discutir la categoría de Antropoceno, normalmente definida a partir de la Revolución industrial, indica la necesidad de incorporar una temporalidad más larga que incluya la apropiación y explotación de la denominada *naturaleza barata* llevada adelante a partir de los procesos de colonización en nuestro continente. Es decir que constituye el origen de lo que hoy llamamos problemática socioambiental y advierte sobre la necesidad de involucrar no solo una temporalidad de largo aliento a la hora de pensar las categorías de justicia ambiental o crisis socio ecológica,¹³ sino también de dimensionar los profundos procesos de sufrimiento y deshumanización a los que fueron sometidos los pueblos de nuestro continente.

La obstinación de la materia

Las exploraciones de larga data en la obra de Cristina Piffer, se presentan como un ejercicio de obstinación frente al olvido. Desde el tema que la convoca vinculado a la conformación del Estado Nación y la implementación de un modelo agroexportador, los procesos de

invasión, usurpación y concentración de tierras productivas, así como la explotación del trabajo indígena tienen un lugar destacado en el conjunto de su obra.

Desde un formato técnico siempre aséptico, da cuenta del modo en que la historia argentina fue escrita con sangre. Y es desde esa literalidad que, en el año 2015 Piffer realiza la serie *Indios* donde pueden verse los retratos fotográficos de Samuel Boote, impresos mediante serigrafía sobre papel y un estarcido con sangre bovina seca. El uso de la sangre deshidratada se repite en diversas obras vinculadas, como en *41 millones de hectáreas* (2010), número que remite a la cantidad de tierras patagónicas expropiadas a los pueblos originarios durante la llamada Conquista del Desierto (**Fig. 2**).



Figura 2: Cristina Piffer, *Indios* – Cacique Saihueque, Serigrafía sobre papel y estarcido con sangre bovina seca, acrílico, 2015.

El relato se construye desde la materia, desde lo orgánico: la sangre, la grasa, el metal, insertos en dispositivos de exhibición transparentes y sin bordes como el acrílico.¹⁴ En una operación de alta sofisticación Piffer muestra imágenes de origen fotográfico de hombres y mujeres silenciados en su presente e invisibilizados a lo largo de la historia oficial, para rehacerlas desde una nueva materialidad,

poniendo en juego el estatus indicial de la fotografía en diálogo con lo que significa la sangre como indicio del asesinato. Pero las imágenes que elige restaurar se alejan de la obviedad, hay pliegues en los que buscar para completar la información, hay que saber que fueron fotos sacadas en el encierro y leer después que la mayoría de ellos murieron de enfermedades contagiosas y también de tristeza.¹⁵

En el 2018, la artista inauguró la exposición *Argento* bajo la curaduría de Fernando Davis, donde exhibe la serie *Des/Inventario* (2018), allí transcribe con grasa, mediante impresión en serigrafía sobre papel de algodón, los datos tomados de actas documentales correspondientes al registro de restos humanos indígenas que integran el catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata. Como si se completara y a la vez se confirmara la operación de registro visual, ahora se consigna la palabra. Entre las fichas documentales que la artista elige imprimir está la de Margarita, hija del cacique Foyel, fallecida en el museo el 21 de septiembre de 1887.

Los textos de las actas documentales del museo que la artista transcribe de forma textual en blanco sobre blanco fuerzan a precisar la distancia y la atención de la mirada, evidenciando la crueldad y perversidad de las lógicas institucionales. Entre las muchas actas existentes, una transcrita así lo consigna: “de esta persona se conserva además el cerebro, el cuero cabelludo con los pelos y la máscara de la cara, sacada después de la muerte, así como muchos retratos.”¹⁶

La literalidad de la obra en este caso se transforma en un documento, pero las palabras aquí son tan insoportables que hay también un ejercicio de ocultamiento, tal vez hasta de pudor, al tiempo que se saben necesarias como la marca que señala, detiene y desnaturaliza frente al horror (**Fig. 3**).

En la misma exhibición retoma los retratos del Museo de Ciencias Naturales, pero esta vez elige del archivo fotográfico algunos de los retratos que fueron tomados a principios del siglo XX por Carlos Bruch al servicio de la expedición de Robert Lehmann-Nitsche en el ingenio azucarero La Esperanza en la provincia de Jujuy.



Figura 3: Cristina Piffer, *Des/Inventario*, Impresión serigráfica con grasa vacuna sobre papel de algodón, mesa de acero, chapa de hierro y acrílico, 2018, 5 x 86 x 45 cm.

Con ellas construye la serie *Braceros* (2018) donde trabaja los retratos de los indígenas revelándolos sobre placas de vidrio, mediante la técnica fotográfica del colodión húmedo, utilizada en la segunda mitad del siglo XIX. Tal vez como una reivindicación de lo plebeyo, la artista elige para materializar las imágenes de los desterrados justamente la técnica que permitió el acceso al mercado de imágenes de celebridades de la burguesía en formatos como la tarjeta de visita hechas en copias de albúmina.¹⁷ La obra es un políptico de siete piezas apoyadas sobre un paño oscuro con vidrio flotante, lo que hace que la imagen se descomponga logrando un efecto espectral y frágil sobre las figuras. En cada una de ellas se presentan las fotos de frente y perfil de cinco hombres, una mujer y un niño. De alguna forma esos retratos antropológicos signados para señalar al *otro* asumen por su tamaño y su disposición una escala familiar que nos interpela a ubicarlos en el espacio de nuestros ancestros; cuestionando con ese gesto la operación colonial del extrañamiento y señalando la necesidad de una política de la memoria que incluya la herencia de las generaciones según la cual somos, también, por esos espectros.¹⁸ **(Fig. 4)**

Transferencia de imágenes y restitución de otros sentidos

A partir de la crítica a la fotografía entendida como referencia,¹⁹ André Rouillé propone pensarla como un devenir manifiesto en una multiplicidad de funciones y formas vinculadas a la producción y reproducción de la praxis económica y social. Con la intención de trascender los análisis desde la poética y la estética, busca explicar la constructibilidad del tejido que se arma entre la técnica, el capitalismo y la imagen, a fin de dar cuenta de

la capacidad que tiene la fotografía de crear, moverse y producir efectos en el campo de lo social.

En ese marco, la fotografía no solo reproduce, sino que produce realidad de un modo performativo y su análisis necesita evidenciar la relación que se establece entre la forma y la función expresada en la tensión entre el documento y la expresión. Desde esta perspectiva incluso la fotografía documental, deja de ser la representación automática de lo real, para entenderla como una práctica que fabrica y hace devenir mundos.²⁰ Se trata de obras en contextos, territorios y condiciones particulares, con intenciones y actores determinados, inseparables de los devenires y de una historicidad, que obliga a mirar los procesos y acontecimientos en los que estas se sitúan.²¹



Figura 4: Cristina Piffer, *Braceros*, Políptico de siete piezas. Ambrotipo. Colodión húmedo, chapa de hierro negro, soporte de acrílico, 2018, 40 x 240 x 40 cm.

Marco Bufano, fotógrafo, ex trabajador del Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA) y miembro del colectivo GUIAS, desde el año 2015 viene experimentando con una serie de superposiciones que buscan generar un diálogo entre el genocidio originario y la última dictadura cívico militar.²² El primer acontecimiento trágico fue la campaña militar autodenominada *Conquista del Desierto* efectuada por el ejército argentino hacia los pueblos originarios de la región pampeana y patagónica entre los años 1878 y 1885. En función de un objetivo geopolítico vinculado a la incorporación de estos territorios al control efectivo de la República Argentina se basó en la apropiación de tierras comunitarias, la incorporación del alambrado y el inicio de la propiedad privada. El segundo se produjo en el año 1976 y se la denominó con el eufemismo *Proceso de Reorganización Nacional*, a la acción efectuada por las tres armas que

tomaron el poder mediante un golpe de Estado y la implementación del Terrorismo de Estado a los fines de disciplinar a la sociedad para la instauración de un modelo económico neoliberal basado en la exclusión de las mayorías.

Para el fotógrafo existió una metodología represiva sistemática que se repitió en la implementación del botín de guerra, la tortura, la apropiación de niños, el aniquilamiento y la desaparición de los cuerpos. Pero también en la connivencia con la Iglesia católica bajo la premisa de convertir al otro en algo distinto de lo que era y lo que pensaba, mediante un sometimiento del conjunto implementado a partir del terror.

Bufano trabaja en tres series que se relacionan y dialogan entre sí a partir de la experimentación de transposiciones y transparencias en distintos soportes. Parte de la transferencia de los retratos antropométricos sobre pequeños adoquines de madera realizados artesanalmente para los pisos originales de algunos edificios de la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). La construcción de los edificios coincide con la incorporación productiva especializada de la región pampeana, que, en el afán de ganar tierras productivas para la agricultura y la ganadería, provocaron el desmonte del caldenar.²³ No hace falta aclarar el rol protagónico que tuvieron los pueblos vencidos como mano de obra semi esclava en el desarrollo de la producción forestal en las distintas regiones del país.²⁴

Con su materialidad densa y duradera, se incorpora el olor de la madera a cada una de las piezas, mientras que el color del caldén da la tonalidad a la piel de los retratados (**Fig.5**). Como si se tratara de una fusión entre figura y fondo, se produce una rematerialización donde las estampas adquieren solvencia al tiempo que proponen una nueva construcción de las imágenes.



Figura 6: Marco Bufano, *Restituciones*, Serie 2: Transferencia de archivo fotográfico sobre papel vegetal, 2016, 60 x 70 cm.

En la segunda serie el fotógrafo construye a partir de un libro copiador de la administración pública de la década del cuarenta, un catálogo de quinientas páginas. Allí transfiere una a una las imágenes fotográficas del archivo sobre papel manteca mediante un procedimiento artesanal intervenido con tinta china. La textura del papel vegetal permite ver diferentes niveles de imágenes que se van superponiendo. El libro se inicia con la fotografía del arma personal del Perito Moreno, creador del Museo de la Plata, y luego continúa una serie de varios desnudos realizados a la niña aché Damiana.²⁵ Más adelante aparecen otros retratos de prisioneros que se superponen con las imágenes de los caciques y las fotos de los cráneos de la colección antropológica del museo. Aquí muchas veces las figuras se desdibujan, pierden nitidez y se funden en manchas de tinta sobre el papel vegetal. En este caso importa menos la figura y más la huella como índice de lo que ha sido, pero sobre todo la adición de objetos y significados abre un repertorio de interpretaciones que se sumergen detrás de la mirada oculta de los retratados y hace estallar la tensión planteada frente al documento. Se trata de transposiciones y montajes temporales que Paula Bertúa define como dispositivos visuales de lectura y rememoración del pasado, signados por lo discontinuo, en cuyos intervalos se presentan figuras de la memoria que, frente a la irrepresentabilidad del horror

y la inexistencia de una imagen totalizadora, invitan a una revisión de los acontecimientos históricos en base a un juego de construcciones realizadas a partir de sus fragmentos.²⁶ (Fig. 6)

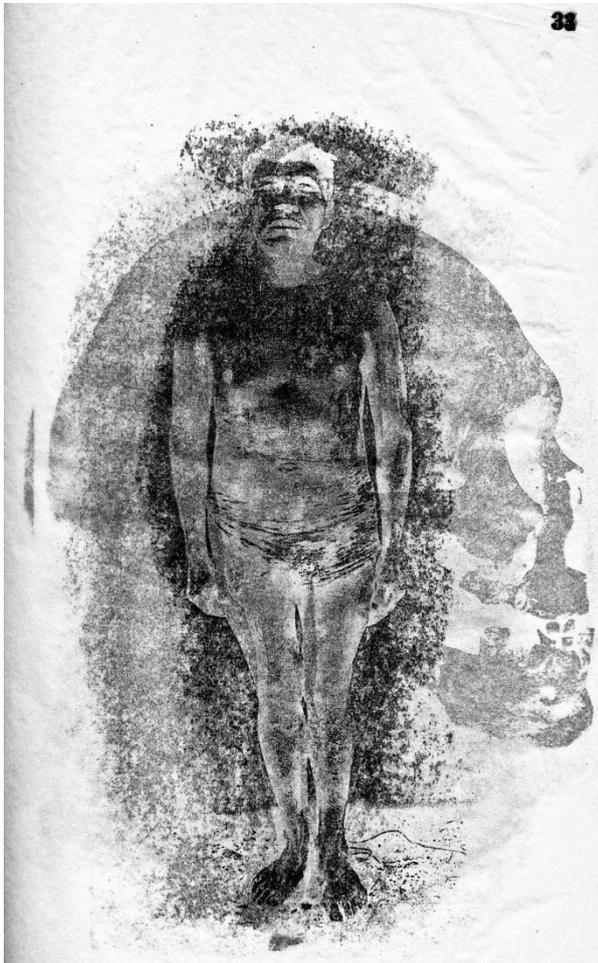


Figura 6: Marco Bufano, *Restituciones*, Serie 2: Transferencia de archivo fotográfico sobre papel vegetal, 2016, 60 x 70 cm.

Por último, el fotógrafo trabaja en torno a fotografías estenopeicas²⁷ a color tomadas en la ex ESMA, realizadas con películas vencidas en cámaras hechas con cajas de fósforos. Se trata de lugares emblemáticos u ocultos del predio que luego interviene con las imágenes del archivo recuperado. La superposición de las dos imágenes le permite trabajar con las formas, romper la perspectiva e instalar una presencia que interpela la noción de tiempo y de historia al propiciar en la imagen el encuentro traumático de dos momentos del pasado. Este montaje de tiempos heterogéneos develan de acuerdo con Florencia Garramuño la porosidad de las épocas, al activar desde las imágenes un poder de supervivencia que evoca y al mismo tiempo

perturba.²⁸ Ubicar los cuerpos indígenas en espacios arquitectónicos contemporáneos deslocaliza, al tiempo que devuelve al presente las figuras pretéritas señalando, no solo la perseverancia de esos rasgos, sino la pregunta sobre las relaciones que se establecen entre ambos genocidios y los modos de imbricación entre la persistencia de la violencia colonial y la violencia del terrorismo de Estado reciente.²⁹ (Fig. 7)

De acuerdo con Rouillé la apropiación, la cita y la serie redefinen la lógica de la producción artística contemporánea en la medida que subsana la ausencia de objetos en un campo ordenado por la desmaterialización y la deslocalización de las obras, al tiempo que emprende un movimiento de secularización del arte en la medida que se ocupa de lo ordinario, lo banal y lo irrelevante.³⁰ Ubicar los retratos de los desterrados en el centro de las obras a partir de la apropiación de archivos fotográficos considerados documentos implica el colapso de las categorías de obra, de autor y de lugar, pero fundamentalmente nos enseña a pensar de la mano de Didi-Huberman que “la destrucción no es nunca absoluta, aunque sea continua”.³¹



Figura 7: Marco Bufano, *Restituciones*, Serie 3: Fotografía estenopeica color 800 ASA, película vencida, realizadas con cámara fabricada con cajas de fósforos, intervenidas con imágenes del archivo fotográfico del Museo La Plata, 2016, recuperado por el colectivo GUIAS.

La vuelta a los territorios: imprimir con luz, habitar el espacio



Figura 8: Gabriel Orge, *Caciques y viento* - Cacique Foyel, Toma directa de proyección sobre un Tala. Video monocanal en loop, 2015.

Dentro de las apropiaciones y resignificaciones acontecidas desde el arte contemporáneo, una de las operaciones que se destaca tiene que ver con la vuelta a los territorios por parte de los artistas mediante diversas estrategias de producción, donde a partir del uso del archivo fotográfico, se establece una vinculación con las comunidades originarias.

En el 2014 Gabriel Orge da comienzo a lo que será su serie *Apareciendo*. Se trata de proyecciones fotográficas en el espacio público urbano o en la naturaleza, de retratos de personas que a lo largo de la historia han sido desaparecidas por la violencia estatal.³²

De acuerdo con el autor *Apareciendo* es una obra abierta, en proceso, basada en la idea de un presente continuo. Relacionada con el tiempo desde diferentes perspectivas que comprenden el paso de las horas de la claridad a la oscuridad, hasta la incorporación de una temporalidad más larga que trae al presente esas imágenes del pasado:

Se produce un cruce temporal que me interesa y conmueve, el tiempo y las circunstancias en que fue tomada la fotografía que voy a proyectar, el devenir histórico, el momento experimentado en la proyección, el registro fotográfico que conserva un fragmento de esa experiencia y que se convierte en una nueva imagen que condensa esa intersección de temporalidades.³³

En el año 2015 Orge realiza la edición de cinco retratos de caciques para una pieza audiovisual que llamó *Caciques y Viento* (2015) que fue proyectada sobre el paisaje natural de Belle Ville en la provincia de Córdoba. Entre los retratos elegidos se encuentran los caciques Foyel e Inacayal. Esta primera experimentación de proyectar en la naturaleza trae la incorporación del movimiento a la imagen mediante el viento e inaugura la presencia de la figura indígena en sus próximos trabajos. **(Fig. 8)**

Un año después, en el marco de un encuentro de intercambio de saberes organizado por el proyecto Manta,³⁴ realiza una proyección de retratos indígenas en San Martín de los Andes. A partir del contacto con el lonko Ariel Epulef de la comunidad Curruhuinca, recorren ambos lados de las orillas del lago Lácar y deciden instalar allí la proyección, esta vez de una mujer y un hombre considerados autoridades ancestrales, con el objetivo de hacer irrumpir en el lugar imágenes del siglo XIX que hicieran referencia al vínculo entre los habitantes originarios y su territorio **(Fig. 9)**.



Figura 9: Gabriel Orge, *Apareciendo* a las autoridades ancestrales sobre el lago Lácar en la comunidad Curruhuinca, Proyección sobre el paisaje y fotografía directa, 2016, Neuquén, Argentina.

Natalia Fortuny recupera la afirmación de Burucúa y Kwiatkowski quienes sostienen que las fórmulas de representación de las masacres de esta época tendrán que ver con el doble, presentado en forma de siluetas, máscaras, réplicas, fantasmas y sombras.³⁵ Nuevamente lo espectral para dar cuenta de generaciones previas exterminadas, pero esta vez como revancha de la memoria y de la acción artística, las fotos de los conquistadores en territorio liberado por las comunidades instala

una presencia contundente. El cuerpo que da la vegetación, así como el movimiento ejercido por el viento brinda una movilidad y un sonido a la imagen que supera la dimensión efímera y frágil de la proyección lumínica.

Desde su trabajo previo *Paisaje Crítico* (2012) Gabriel Orge realizó en pocos años el tránsito señalado por Jens Andermann del paisaje al medio, donde las obras arman una constelación de sentidos en torno al espacio en donde las distinciones entre sujeto y obra, obra y emplazamiento desaparecen.³⁶ Las obras se abren hacia el contexto, intentando redefinir en este movimiento y en esta tensión los límites entre sujetos, comunidades y entornos, remitiendo así a la pregunta por el modo en que se configura la materialidad del paisaje y los lugares de la memoria.

En simultáneo Sebastián Hacher - fotógrafo, bordador y periodista - reproducía las fotografías de los mapuches del Museo de Ciencias Naturales de La Plata y decidía intervenirlas. Como en un ritual sagrado en busca de otros sentidos, creó una metodología de trabajo donde cada paso debía ser preciso, como si de ello dependiera la efectividad de una reparación. El efecto buscado no parece reducirse a la obra en sí misma, sino a todo el entramado generado a partir de esas imágenes intervenidas. Metodológicamente Hacher seleccionaba una fotografía a la que primero “iluminaba”, es decir trabajaba distintas tonalidades de color sobre una imagen que originalmente había sido hecha en blanco y negro, dando cuenta del artificio y la ficción de lo real.³⁷

Luego, el también fotógrafo Gerardo Dell’ Oro, las imprimía con un cuidado exquisito sobre papel de algodón. Entre ellos mantenían diálogos sobre los protagonistas y sus historias. Gerardo sabía muy bien de que se trata la violencia estatal en el entramado familiar,³⁸ y al imprimir las fotos le interesaba que las marcas de las historias quedaran como testimonios en las miradas de los protagonistas.

Una vez impresas Sebastián realizaba el diseño, lo dibujaba sobre papel vegetal, detallaba también la trama de los puntos a bordar y perforaba uno a uno los agujeros por donde luego pasarían los hilos. A diferencia de la tela, en el papel no se puede desbordar. Con distintas puntadas el bordado incorporaba

diversos colores y nuevas texturas, relieves y formas iban ganando cuerpo. Para el fotógrafo “el bordado intenta mostrar eso que la imagen, aún iluminada, no terminó de revelar”.³⁹ (Fig. 10)

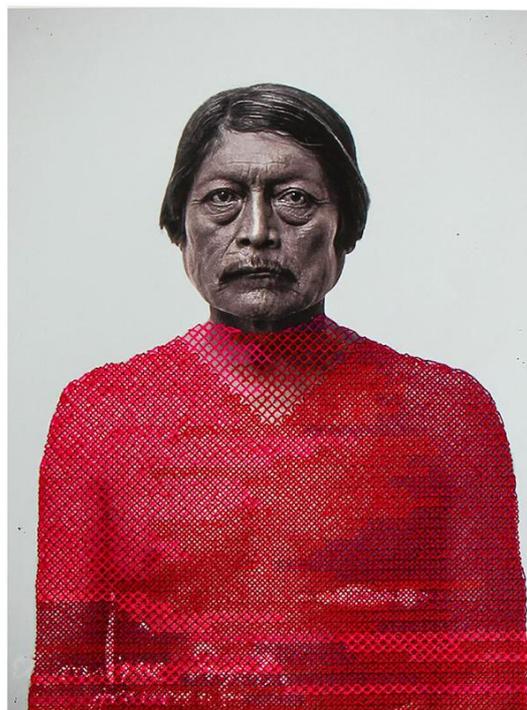


Figura 10: Sebastián Hacher / obra colectiva, *Bordar el genocidio mapuche*, Truquel hijo del cacique Sayhueque, Bordado de fotografía impresa sobre papel de algodón, 2017.

El bordado históricamente considerado más cercano a la manualidad, a lo doméstico y a lo femenino, también da cuenta de jerarquías instauradas sobre el arte y la artesanía.⁴⁰ Como dando varias batallas en simultáneo, reivindicar a los vencidos desde la fotografía y el bordado es también adherir a la reivindicación de lo popular y lo subterráneo en la búsqueda de visibilizar lo invisibilizado.

Posteriormente las intervenciones sobre este archivo incorporan nuevas dimensiones cuando Sebastián se vincula con el politólogo y activista Adrián Moyano y el Espacio de Articulación Mapuche. A partir de allí comenzará un proceso colectivo que incluirá el diseño de una ruta imaginaria de vuelta al territorio del cacique Inacayal, recorriendo diversas comunidades y trabajando las imágenes con tejedoras de las comunidades originarias. Desde Viedma hasta Bariloche el recorrido que buscaba el diálogo y el intercambio de saberes, resultó ser una

experiencia que incluyó a más de cien bordadoras. Ante la necesidad de las comunidades de quedarse con los retratos de sus antepasados, Sebastián investigó sobre una técnica de revelado antigua que admitía realizar el proceso químico mediante la luz del sol, lo que permitió multiplicar la cantidad de copias fotográficas y sumar a las piezas las singularidades que cada lugar y cada persona aportara.

De esta manera, la agenda del fotógrafo en el territorio constaba de visitas a las comunidades mapuches para compartir la mesa y realizar diversos bordados colectivos, propiciar encuentros e imaginar el retorno de los vencidos. Aparece aquí lo que François Soulages define como el desplazamiento de la fotografía hacia todo el proceso de la metafotografía, donde el objeto artístico tiende a ser desplazado por el procedimiento, modificando los tiempos de preparación, creación y realización de la obra.⁴¹

La obra supera el trabajo de un fotógrafo sobre un archivo y habla de una continuidad histórica que construye lo que Isabelle Stengers define como *amalgama* (y no fusión), donde se pueda honrar las diferencias para recuperar la capacidad de pensar y actuar juntos.⁴²

Reflexiones finales

Si bien cada una de las obras despliega su propio universo de sentidos, se evidencian algunas líneas compartidas, entre la que se reitera la asignación de cierta capacidad reparadora que tendría el arte, de devolver a los silenciados algo de lo arrebatado; y en esa dinámica a veces ritualizada tiene un especial centro la propia imagen de los ausentes, que a partir de la idea de lo espectral se muestra como una presencia ineludible.

En este marco, se impone la pregunta sobre los usos de estos archivos y las tensiones o cuestionamientos que puedan generar desde diversos actores sociales, políticos e institucionales. Haciéndose presente no solo la dimensión política de la disputa en el reparto de lo sensible, sino también la dimensión ética de quien lleva adelante la producción creativa, que muchas veces requiere de ciertos acuerdos con los

descendientes directos de los involucrados en las imágenes.

De este modo, el trabajo a partir de archivos no solo pone de relevancia el problema de la autoría y los desafíos frente a los criterios de originalidad de la obra, sino el entramado de relaciones y la apertura de nuevos universos de pensamiento que la pieza proponga. En casos como en el bordado de Sebastián Hacher se produce un renunciamiento por parte del promotor de la acción, que no se reconoce como autor y entiende el proceso creativo como acción colectiva. De igual modo Marco Bufano ubica su producción como parte de un proceso más amplio vinculado al trabajo realizado por el colectivo del cual forma parte y deudor de experiencias creativas previas vividas con otros fotógrafos o en espacios de formación.

El despliegue de recursos expresivos y materialidades diversas generan la posibilidad de renovados contactos con las problemáticas socioambientales de larga data, donde las mismas pueden ser abordadas simultáneamente de forma situada y con perspectiva histórica. Pero fundamentalmente las obras están proponiendo otros modos de relacionarse con esas imágenes para repensar la propia historia, mostrando sus articulaciones y tensiones frente a los poderes establecidos. El diálogo construido por Marco Bufano entre los dos genocidios además de la experimentación visual mediante el montaje, busca recuperar el reclamo de muchas comunidades originarias que exigen la incorporación de sus relatos a las narrativas oficiales y sus demandas a la agenda pública, donde las luchas por la restitución de los restos de sus familiares y la restitución de sus tierras son dos dimensiones de un mismo proceso de despojo y exterminio.

En el mismo sentido la incorporación de la problemática indígena en los procesos de violencia estatal de Cristina Piffer y Gabriel Orge permiten pensar los archivos en contextos políticos más amplios que les sumen nuevos sentidos críticos. Los hechos que establecen los artistas a partir de la materialidad de sus obras requieren de largas y profundas investigaciones, y se inscriben en el conjunto de prácticas contemporáneas que Leticia Rigat caracteriza como aquellas que buscan retornar al pasado desde las imágenes, no como una simple reproducción del

repertorio visual establecido, sino desde el cuestionamiento de los patrones de representación generados como parte del imaginario en la construcción de la Nación. Se trata, desde esta perspectiva, de deconstruir los cánones coloniales en función de establecer una visión crítica que logre identificar aquellas marcas o improntas que persisten, se reactualizan y resignifican en nuestros imaginarios sociales.⁴³

En tal sentido, la condición comunitaria de algunas de estas experiencias, tanto la de los bordados colectivos como las proyecciones de Gabriel Orge, construyen nuevos circuitos de circulación sostenidos sobre otros intereses de exhibición ligados ya no a públicos urbanos de clase media, sino al grado de participación de los involucrados, generalmente de origen rural y de sectores populares. En esa vuelta a los territorios, la articulación con otros actores ligados a las comunidades y los activismos artísticos en algunas de las propuestas, se vislumbra una búsqueda del contacto con saberes ancestrales.

Cuando algo de estas experiencias se exhiben posteriormente en los circuitos artísticos institucionalizado, mediante registros fotográficos o audiovisuales, se pierde parte importante de los acontecimientos realizados. Sin embargo, se genera una sinergia entre los diferentes niveles de sensibilidad y pensamiento que incorpora y pone a circular nuevas cosmovisiones e intereses, donde el artista con sus obras pasa a ocupar un lugar de mediador o transmisor de lugares, valores y experiencias valiosas, que necesitan en todos los casos atender a las nuevas formas de construcción de autoridad.

Si bien los trabajos aquí presentados podrían ser pensados como prácticas artísticas poscoloniales en la medida que los artistas asumen sus producciones como entidades críticas que permiten reflexionar sobre sí mismas y sus condiciones de posibilidad, producción, circulación y recepción⁴⁴; me interesa instalar aquí los intentos de estas obras por representar a estos actores desde su diferencia y singularidad, en la medida que tal como señalan Blejmar y Fortuny la apropiación de este tipo de archivos exige repensar los dilemas éticos que la práctica artística enfrenta en su relación con las experiencias límites de sufrimiento, terror y

deshumanización.⁴⁵ Lo que obliga a trabajar - en términos de Eduardo Grüner - con el barro y la sangre de la historia, frente a la cual es necesario situarse y “empezar por confesar de qué maneras de mirar somos culpables”.⁴⁶

Notas

*Agradezco la generosidad del colectivo GUIAS y los artistas Cristina Piffer, Marco Bufano, Gabriel Orge y Sebastián Hacher por compartir conmigo su trabajo. Asimismo, valoro especialmente las devoluciones de los evaluadores que con sus recomendaciones han enriquecido el marco de referencia de este artículo.

¹ Algunos de los investigadores que desde distintas disciplinas han abordado en profundidad los acervos fotográficos vinculados a los retratos indígenas y sus territorios en Argentina son: Julio Vesub *Indios y soldados: las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Campaña del Desierto"* (2002); Mariana Giordano *La fotografía etnográfica del Chaco como acto de (des) sacralización* (2011); Irina Podgorny y Gustavo Politis *¿Qué sucedió en la historia? Los esqueletos araucanos del museo de La Plata y la Conquista del Desierto* (1990); Marta Penhos *Las imágenes de frente y perfil, la verdad y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (fines del siglo XIX) a las fotos de identificación de nuestros días* (2014); Carlos Masotta *Telón de fondo. Paisajes de desierto y alteridad en la fotografía de la Patagonia 1880-1900* (2009); Verónica Tell *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX* (2017); Alejandra Reyero *Imagen, texto y artefacto. La fotografía etnográfica del Gran Chaco argentino en publicaciones impresas contemporáneas* (2015); Leticia Rigat *La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen del reconocimiento* (2018) y Laura Catelli *Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la serie 1980-2000 de Luis Gonzalez Palma* (2014), entre otros.

² Natalia Giglietti, "Una relación para olvidar. Algunas consideraciones entre archivo, fotografía y escritura" en: Soulages, Francois y Erbetta, Alejandro (comp.) *El arte contemporáneo y, por lo tanto, la fotografía*, Buenos Aires, Retina Internacional, 2021.

³ Si bien la fotografía contemporánea se vincula por oposición a los imaginarios hegemónicos decimonónicos, Alejandra Reyero advierte sobre la necesidad de realizar un ejercicio que historicice los modos de ver al otro, particularmente las estrategias de visibilidad del indígena argentino y la asignación de identidades que esas imágenes generan.

⁴ Alejandra Reyero, "Imagen, texto y artefacto. La fotografía etnográfica del Gran Chaco argentino en publicaciones impresas contemporáneas", *Artelogie*, n°7, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique-[Maison de l'Amérique Latine](http://journals.openedition.org/artelogie/1139), 2015. <http://journals.openedition.org/artelogie/1139> (acceso 05/03/2022)

⁵ Xavier Kriscautzky, *Desmemoria de la esperanza*, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. República Argentina, 2007.

⁶ De acuerdo con el colectivo GUIAS, el Ingenio La Esperanza Era uno de los tantos campos de trabajo forzado creados durante los gobiernos de Adolfo Alsina y Julio A. Roca que funcionaron con complicidad de los propietarios, quienes se beneficiaban económicamente. Cuando los expedicionarios llegaron al ingenio se encontraron con que la gran concentración de braceros para la zafra era una oportunidad privilegiada para realizar mediciones de talla, peso, tipologías de cabellos y demás caracteres somáticos. Colectivo GUIAS, *Prisioneros de la Ciencia en el Parque de la Memoria*, [Catálogo], 7/06/2014.

⁷ Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La marca editora, 2008.

⁸ Isabelle Stengers, *En tiempos de catástrofes. Como resistir a la barbarie que viene*. Buenos Aires, Futuro anterior, 2017.

⁹ Mariana Giordano y Alejandra Reyero, "La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea. Actualizaciones de viejas percepciones", en: *Ramona*, n° 94, Buenos Aires, septiembre 2009.

¹⁰ Mónica López Ocón, "La muestra Prisioneros de la Ciencia sigue recorriendo el país" en: *Tiempo Argentino*, 6 de abril de 2021. <https://www.tiempoar.com.ar/cultura/la-muestra-prisioneros-de-la-ciencia-sigue-recorriendo-el-pais/> (acceso : 17/12/2021).

¹¹ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2014.

¹² Bruno Latour, *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2017.

¹³ Jason Moore, *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación del capital*. Madrid, Traficantes de sueños, 2020.

¹⁴ Fernando Davis, *Cristina Piffer: Argento*. Texto curatorial. Galería Rolf Art, Buenos Aires, 2018.

¹⁵ El artículo de Luis Ignacio García y Ana Longoni *Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de los desaparecidos* que analiza las imágenes de detenidos desaparecidos tomadas por el también detenido Víctor Bastera en la ESMA, me dieron algunas claves sustanciales sobre la representación del horror que me ayudaron a pensar las fotografías de los indígenas prisioneros en el Museo. En: Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García (ed.) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (2013) Ed. Librería, Argentina.

¹⁶ Roberto Lehmann-Nitsche, *Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata*, Buenos Aires, Coni, 1910.

¹⁷ Boades Joan, Casellas Lluís, Suquet M. Angels *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), Ajuntament de Girona, 2001.

¹⁸ Jacques Derrida, *Expectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 2012.

¹⁹ Roland Barthes *La cámara lúcida* (1980), Philippe Dubois *El acto fotográfico y otros ensayos* (2008) y Rosalind Krauss *Lo fotográfico* (2002) son las principales referencias teóricas que construyeron sus aportes a partir de la propuesta del índice de Peirce.

²⁰ Tal como lo señala Paula Bertúa en su texto *Hacer saltar el continuum de la historia. Memoria y representación en imaginarios fotográficos contemporáneos* (2019) la idea de fotografía como lugar de inscripción y archivo del pasado ya había sido matizado por Walter Benjamín al asumir que la memoria técnica de la fotografía no es una conservación idéntica de lo que ha sido, sino una instancia de interrupción. Perspectiva que dialoga directamente con una larga tradición de autores fundamentales que Eduardo Grüner agrupa bajo la denominación “maestros de la sospecha” para referirse a los fundadores de discursos Marx, Nietzsche y Freud, quienes sostienen a la ficción como vehículo privilegiado de la verdad.

²¹ André Rouillé, *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*, México, Herder, 2017.

²² Otro trabajo que pone en diálogo el genocidio originario con el terrorismo de Estado ejercido por la última dictadura cívico militar es NECAH 1879 (1996-2008) del fotógrafo Res, quien incorpora la fotografía del represor Walter Benjamín Menéndez en el cierre de la serie sobre la conquista del desierto. Su obra ha sido trabajada por Paula Bertúa quien considera que la inclusión de esta imagen extemporánea en la serie es la forma de “condenar de modo simbólico, desplazado y anacrónico a Roca, en tanto autor material de un genocidio que fue prefigura por su magnitud, crudeza e impunidad de la violencia del Estado desplegada durante la última dictadura militar.” En: *La articulación de lo memorable: historia e inscripción en dos series fotográficas de Res*. Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos N° 9, mayo-octubre 2017, (211-234).

²³ Aldo F. Alonso, “En el país de los caldenes: incorporación productiva y expansión económica en La Pampa”, *Huellas*, n° 13, 2009, La Pampa, Universidad Nacional de La Pampa, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto de Geografía. <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/2732> (acceso: 04/12/2021).

²⁴ Un caso emblemático de la explotación de mano de obra semi esclava indígena en el desarrollo de la actividad forestal fue La Forestal, compañía inglesa instalada en el territorio comprendido entre el sur de la Provincia del Chaco y el norte de la provincia de Santa Fe en Argentina, que a finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX explotó los extensos bosques de quebracho. Durante los años 1919 a 1921, los hacheros y obreros de La Forestal se rebelaron en sucesivas huelgas en contra de la situación de esclavitud a la que eran sometidos. La respuesta fue una masacre de 600 obreros, donde se implementó la tortura, *Tiempo, luz y materia. Vestigios de la problemática* /Cecilia Casablanca

violaciones y quema de viviendas. Véase: Alejandro Jasinski, *Revolución obrera y masacre en La Forestal. Sindicalización y violencia empresaria en tiempos de Yrigoyen*. Buenos Aires, Biblos, 2013.

²⁵ Damiana fue una niña aché secuestrada por los colonos a los dos años y entregada al Museo para su estudio. Damiana fue obligada a trabajar como sirvienta y posteriormente fue encerrada en un neuropsiquiátrico donde murió a los 13 años. Su cráneo logró ser restituido a su comunidad en mayo del 2012. <http://colectivoguias.blogspot.com/2012/05/damiana-vuelve-los-suyos.html> (acceso: 12/11/2021).

²⁶ Paula Bertúa, *La articulación de lo memorable: historia e inscripción en dos series fotográficas de Res*. Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, n° 9, mayo-octubre de 2017, pp. 211-234.

²⁷ Marco Bufano aprende y desarrolla los conocimientos de fotografía estenopeica en relación con los temas de Memoria y Derechos Humanos de la mano de su maestro Yuyo Pereyra y a partir de la experiencia realizada junto a Alejandra Marín en la cárcel de Ezeiza con el colectivo “Yo no fui” integrado por mujeres privadas de su libertad. Para el fotógrafo la fotografía estenopeica en su obra forma parte de un proceso colectivo más amplio que la serie que aquí se presenta.

²⁸ Florencia Garramuño, “Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n° 40, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, agosto de 2016, pp. 56-68. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.opsa> (acceso: 05/03/2022).

²⁹ Laura Catelli, “Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la serie 1980-2000 de Luis González Palma”, en: *Caiana*, n°5, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, segundo semestre 2014, pp. 14-28. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articulos/article_1.php&obj=160&vol=5, (acceso: 08/03/2022).

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ George Didi-Huberman, *La supervivencia de las luciérnagas*, Abad Editores, Madrid, 2012.

³² Gabriel Orge ha realizado instalaciones fotográficas de desaparecidos de Argentina, Paraguay, Chile y Uruguay. Una de las obras más conocidas es *Apareciendo a López en el río Ctalamochita* por la que ganó el primer premio adquisición del Salón Nacional de Artes Visuales. En ella proyectaba la foto de Jorge Julio López sacada por la fotógrafa Helen Zout. <https://vos.lavoz.com.ar/artes/premian-al-cordobes-gabriel-orge-por-una-impactante-obra-sobre-julio-lopez> (acceso: 03/11/2021).

³³ Verónica Molas, “Gabriel Orge y sus imágenes contra el vacío histórico”, en: *La Voz*, 14 de abril de <https://www.lavoz.com.ar/vos/artes/gabriel-orge-y->

[sus-imagenes-contra-el-vacio-historico/](#), (acceso: 03/11/2021).

³⁴ El proyecto *Manta* funciona desde el año 2013 en San Martín de los Andes, Provincia de Neuquén, como residencia para artistas, gestores, docentes, activistas de saberes y lugares diversos para posibilitar la producción e investigación en torno a los imaginarios creativos. <https://www.proyectomanta.com> (acceso: 10/11/2021).

³⁵ Natalia Fortuny, “Dos veces Julio. Sobre algunas memorias fotográficas del pasado reciente en la Argentina”, en: *Kamchatka*, n°6, Valencia, Universidad de Valencia, 6 de diciembre de 2015, pp.741-759. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7199> (acceso: 12/12/2021).

³⁶ Jens Andermann, *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*, Metales Pesados, Chile 2018.

³⁷ Sebastián Hacher, “Arte, vida y masacres. Bordar el genocidio mapuche”, en: *Revista Anfibia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 22 de agosto de 2017, <https://www.revistaanfibia.com/bordar-el-genocidio-de-los-mapuche/> (acceso: 13/07/2021).

³⁸ La hermana de Gerardo, Patricia Dell’ Oro fue secuestrada y desaparecida el 5 de noviembre de 1976 por el Terrorismo de Estado.

³⁹ Hacher, *op. cit.* 26.

⁴⁰ Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación Arte BA. 2014.

⁴¹ Francois Soulages, “La estética y el futuro del arte contemporáneo (fotográfico)”, en: François Soulages y Alejandro Erbetta (comp.) *El arte contemporáneo y por lo tanto la fotografía* (2021) Ed. ArtexArte.

⁴² *Ibid.*, p. 5.

⁴³ Leticia Rigat, *Un siglo después: fotografía y representación de pueblos originarios en América Latina*, en: *Questión Revista especializada en Periodismo y Comunicación.*, vol.1, n° 45, enero-marzo de 2015.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁵ Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García (ed.), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires, Librería Ediciones, 2013.

⁴⁶ Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma, 2001.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Casablanca, Cecilia; “Tiempo, luz y materia. Vestigios de la problemática socioambiental en la resignificación de retratos indígenas del siglo XIX y XX”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). N°20 | Primer semestre 2022, pp.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=437&vol=20

Recibido: 10 de enero de 2022

Aceptado: 21 de abril de 2022