

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

Mariana Giordano* / El Chaco como experiencia institucional, artística e intercultural en la producción de Grete Stern

En 1958 Grete Stern¹ arribó a la provincia del Chaco a partir de un contrato con la recién creada Universidad Nacional del Nordeste. Como otros profesores, artistas e investigadores convocados desde distintos ámbitos del país, la fotógrafa llegó en un momento bisagra de la cultura chaqueña, relegada de las políticas públicas durante la época territorialiana: después de la Provincialización de 1951, y en los inicios de la institucionalización de las artes y la educación superior. El impulso de las actividades culturales había provenido en particular de iniciativas privadas, entre las cuales el Ateneo del Chaco y El Fogón de los Arrieros habían sido sus actores significativos.² En este contexto, el proyecto de la Universidad –de hecho, era aún un proyecto a desarrollar–, y la isla de modernidad que constituía el Fogón como formación cultural a fines de los cincuenta, fueron los espacios con los que Grete interactuó y a la vez construyó con sus imágenes.

En este artículo pretendemos analizar los vínculos de Grete Stern con ambos espacios entre 1958 y 1960: la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) y El Fogón de los Arrieros, y la producción fotográfica que realizó en la Provincia del Chaco entre esos años. Esa experiencia –analizada desde el campo cultural e institucional chaqueño–, y en particular la documentación de indígenas chaqueños encargada por la UNNE en esos años, fueron decisivos en el proyecto personal que llevó adelante en 1964 en la región ampliada del Chaco argentino, que sin dudas ha tenido mayor atención historiográfica.³

Por consiguiente, este trabajo busca aportar, desde la historia cultural y los estudios visuales, acerca de una etapa de la producción de Grete Stern vinculada al Chaco pero que excede la temática indígena a la vez que la contiene, como así también su relación y co-constructora del campo cultural de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. Asumimos que ese tránsito de Grete por el Chaco fue diferencial respecto de otros viajeros/investigadores/fotógrafos que desde fines del siglo XIX encontraron en este espacio un escenario donde realizar viajes o experiencias expedicionarias y, en la mayoría de los casos, obtener imágenes. Ella se aparta de estos modelos, y la singularidad pueden fundamentarse en diversas razones: por un lado, por el hecho de ser mujer, ya que las expediciones y los viajes previos generalmente fueron protagonizados por hombres, dado que la exploración es un rasgo de la masculinidad hegemónica y sólo excepcionalmente atribuidas a mujeres. Esta condición también se advirtió en los dos ámbitos con los que se vinculó, el Fogón y la Universidad, ambos espacios fuertemente masculinizados; aun cuando en el Fogón nos encontramos con Hilda Torres Varela, que le permite a Grete generar otros vínculos. Por otro lado, la singularidad se sienta en que su formación y su visión humanística le permitió una llegada menos amenazante, junto a su empatía natural, con las comunidades indígenas que fueron uno de los sujetos-objetos de representación y que la diferencian de los repertorios previos sobre la imagen de la otredad. También se aparta de otros profesores y docentes que vinieron en la etapa fundante de la Universidad: mientras unos pocos se radicaron en el Chaco, una gran mayoría volvió a sus lugares de origen y se desconectaron del campo cultural chaqueño. Grete no se radicó, pero mantuvo vínculos con actores locales a la vez que asumió un compromiso artístico, humanitario y político con las comunidades indígenas.

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek, Luciano Rondano.

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ricardo González, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich, Marta Penhos,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler, Clementina Zablosky.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: guillermoafantoni@gmail.com

Portada: Grete Stern, *Clases de alfarería en la UNNE (detalle)*, 1964, Fototeca IIGHI.

La Escuela de Humanidades de la UNNE y el arribo de Grete Stern al Chaco

En 1958 se había creado la Escuela de Humanidades⁴ luego de largas gestiones de la sociedad en su conjunto para contar con un establecimiento humanístico de nivel superior y respondiendo a la vez a la organización de la UNNE, creada en 1956⁵ y que comenzó a funcionar al año siguiente, de la cual fue su Rector el ingeniero José Babini.⁶ Gran parte de los profesores que trabajarían en las distintas Escuelas creadas, procedían de otras provincias argentinas; para el caso de Humanidades, fue designado Decano-organizador Oberdán Caletti, quien trabajaba en la Universidad de La Plata y promocionó en distintos ámbitos académicos de Buenos Aires y La Plata el proyecto de Facultad que vislumbraba, de sentido regional y basado en un concepto unitario de la cultura humana, consiguiendo el compromiso de profesores procedentes de diversas áreas disciplinares, en particular las letras y la historia. En este contexto, Caletti entiende al arte como un factor indispensable en la formación humanística, proyecta la creación del *Taller de Arte Regional*, y pone en manos de un reconocido escultor del medio, Carlos Schenone, su organización.

Para la concreción de este proyecto humanístico, Caletti estimuló a la prestigiosa Grete Stern, con quien la unía una amistad y una simpatía con las izquierdas,⁷ a sumarse al mismo. Un aspecto interesante de la oferta que le realiza Caletti era la posibilidad de incorporarse a un equipo de trabajo que se nuclearía en otra creación del decano-organizador de Humanidades: el Instituto de Lingüística Americana. Recién abierta la Escuela en 1958, organiza este Instituto con el objetivo de realizar tareas de investigación lingüística, etnográfica y folklórica de la región que abarcaba el ámbito de influencia de la Universidad, para lo cual contrató a los profesores Clemente Balmori, Ivar Dahl y Salvador Bucca quienes realizarían investigaciones sobre lenguas indígenas chaquenses,⁸ y al ayudante del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Nardi. A su vez, capacitó a uno de los primeros Ayudantes de Cátedra que tuvo la Escuela de Humanidades, Raúl Oscar Cerrutti, folklorólogo que en este contexto también se perfeccionó en la Universidad Nacional de La Plata sobre estudios lingüísticos.⁹ Caletti pensaba tanto en la documentación de lenguas como en la documentación visual, y tiente a Grete para realizar el registro fotográfico: un proyecto sumamente ambicioso a la vez que de avanzada para la época, ya que por un lado nucleaba a investigadores en el campo de la lingüística, fonética y filología procedentes de diferentes Universidades, convocaba a una fotógrafa del prestigio de Grete Stern para el relevamiento visual, y proyectaba editar los resultados de las investigaciones en la revista "Folia Lingüística Americana" que publicaría la Universidad.¹⁰ También pretendía utilizar este material para la realización de un Museo y Archivo etnográfico regional,¹¹ lo cual hubiera significado la conformación de un material de estudio pero también la ruptura con una práctica histórica de extractivismo de los materiales, que desgraciadamente continuó.¹²

La tarea de Grete en este equipo de trabajo, que estaría dirigido por Balmori, era expresada en la normativa institucional de la siguiente forma: "... la especialista en documentación fotográfica señora Grete Stern para que documente fotográficamente los rasgos y los aspectos de la vida y costumbres de las agrupaciones aborígenes objeto de estudio, con vistas a la constitución de un fondo gráfico inicial para Museo y archivo...".¹³ Para este trabajo, la Escuela de Humanidades realizó un contrato de servicios con la fotógrafa y le proveía alojamiento.



Imagen 1. Grete Stern, *Caballos en los pasillos de la Escuela de Humanidades*, 1958, Fototeca IIGHI (UNNE-CONICET)



Imagen 2. Grete Stern, *Un gaucho trasladándose en una calle lindante a la UNNE*, 1958, Fototeca IIGHI (UNNE-CONICET)

En realidad, la mayoría de los profesores que llegaron de otros lugares fueron alojados en la misma Universidad aún en proceso de construcción.¹⁴ La precariedad de las instalaciones (tanto las utilizadas para alojamiento como para aulas y administración) fue documentada por la cámara de Grete Stern, en imágenes que parecieran surrealistas pero que constituían la cotidianeidad de los orígenes de la Universidad. Grupos de caballos transitando los pasillos de los pabellones sin puertas ni ventanas constituyen imágenes que Grete construye admirablemente explotando los efectos de sombras y los contrastes de planos (imagen 1); otras fotos muestran estos mismos animales pastando en los alrededores de los edificios, como el entorno campestre que separaba el predio universitario y el antiguo edificio del Aero Club Resistencia: una foto tomada desde el predio de la Universidad hacia afuera del mismo presenta en el fondo las edificaciones lindantes al aero club, y un gaucho a caballo trasladándose por la calle de tierra. El manejo secuencial de planos horizontales le permite construir una composición de escasa profundidad con un ritmo visual marcado por formas, texturas y contrastes, mostrando que una composición sencilla, que responde a una mirada compleja, es una definición de fotografía (imagen 2).

De tal manera, más allá del trabajo específico que se le encomendara, las fotografías obtenidas en una estadía de pocos meses en 1958,¹⁵ revelan su mirada hacia otros aspectos de su entorno laboral. Sin embargo, y siendo fiel a un interés que signó toda su trayectoria fotográfica, fue el retrato de aquellos que conformaron su grupo de trabajo y colegas del ámbito universitario, el género principal que explotó en este primer grupo de vínculos construido: los investigadores del Instituto de Lingüística Americana, Balmori, Dahl, Bucca y Nardi fueron retratados en uno de los patios del predio universitario, en sesiones de trabajo con un informante indígena, el cacique *qom* (toba) Antonio Gómez¹⁶ (imagen 3), a quien también realizó retratos individuales; rostros de amigos y colegas, entre otros, integran este primer grupo de imágenes. También documentó el interior del taller del escultor Carlos Schenone, que funcionaba en un galpón de las instalaciones de la Universidad y que fuera el origen del *Taller de Arte Regional* (ámbito que será protagonista de la segunda estadía de la fotógrafa en el Chaco): retratos del artista se conjugan con planos del espacio-taller y obras de arte en ejecución y concluidas cuentan entre estas primeras imágenes.

Por otra parte, nos encontramos con varios retratos de Oberdán Caletti (imagen 4) en un viaje que realizara junto a Grete hacia Corrientes, logrados en la misma balsa que los transportaba, como así también imágenes del puerto de Barranqueras —donde se tomaba la balsa— y sus alrededores. En su paso a Corrientes, tanto las casas coloniales como diversos aspectos del ámbito urbano fueron captados por la lente, focalizando en todos los casos porciones muy restringidas del espacio y sus elementos, con pocas vistas panorámicas.

En esta estadía de unos pocos meses, su producción principal en el ámbito de la Universidad estuvo orientada a cumplir las tareas por las cuales fuera incorporada a la Escuela de Humanidades y que revelan sus primeros vínculos con el mundo indígena. Como parte de la documentación solicitada, realizó un minucioso registro de elementos de la cultura indígena, como las etapas de construcción de una vivienda de adobe y paja: desde diferentes puntos de visión y en las distintas etapas de construcción, fue registrando los pasos de la misma, manifestando no solamente



Imagen 3. Grete Stern, Ricardo Nardi, y Antonio Gómez, 1958, Fototeca IIGHI – UNNE-CONICET.



Imagen 4. Grete Stern, Oberdán Caletti, 1958, Facultad de Humanidades - UNNE.

un interés en los procesos y detalles, sino también un compromiso personal con el proyecto al que se sumó, ya que muchas de estas tomas requerían un esfuerzo físico de importancia para su obtención. Decía al respecto Rodolfo Schenone, que trabajaba en la administración de la Universidad: "... en varias oportunidades en que la acompañé a realizar su trabajo, se subía a los árboles o a lo que encontraba, con las limitaciones que tenía, para poder obtener las fotos".¹⁷

Imágenes obtenidas en los alrededores de Resistencia de exteriores e interiores de viviendas indígenas, constituyen parte del trabajo encomendado, a las que se sumaron unos pocos paisajes. También logró excelentes retratos individuales y grupos de indígenas en sus quehaceres cotidianos: comiendo, lavando a los niños, vendiendo artesanías. Viajó a la localidad de Villa Ángela —en el sudoeste chaqueño—, acompañada por Raúl Cerrutti, donde documentó a grupos mocovíes (*moqoit*) de la cercana colonia de El Pastoril (en sus escritos posteriores habla de "Los Pastoriles"¹⁸) y obtuvo algunas imágenes de viviendas, en cuyo escenario presentó las artesanías que serán un tema sobresaliente en la documentación de su viaje de 1964 que hizo en estos mismos espacios *moqoit*.

El trabajo de Grete para el equipo del Instituto de Lingüística Americana tuvo una extensión de aproximadamente tres o cuatro meses. De hecho, el mismo proyecto no tuvo éxito, y al año de su creación el Instituto no existía: su fracaso se debió en gran medida a la imposibilidad de mantener una continuidad de contratos de los investigadores y la precariedad de medios existentes para que realizaran viajes continuos a Resistencia, a lo que se sumaban las limitaciones presupuestarias y de las instalaciones para otorgarles estadía. Éstas cuestiones fueron comunes a todos los docentes e investigadores que arribaron y llevó a la desertión de muchos de ellos: "Caletti hacía todo lo posible para brindar las mejores condiciones de permanencia, pero en esa época no había inmuebles para alquilar (o los que había eran inaccesibles), y sólo un poco tiempo podíamos alojarnos en hotel".¹⁹



Imagen 5. Grete Stern, *Mujer toba poniendo tallos de totora a secar*, 1959-60. Fuente: Príamo, Luis (selec), *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern*, Buenos Aires, Fundación Antorchas-Fundación CEPPA, 2005, p.42.



Imagen 6. Grete Stern, *Familia toba, alrededores de Resistencia*, 1959-1960. Fuente: Príamo, Luis (selec), *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern*, Buenos Aires, Fundación Antorchas-Fundación CEPPA, 2005, p.47.

El Taller de Arte Regional

Si bien quedó inconcluso el trabajo en el Instituto de Lingüística Americana, Grete regresó a Buenos Aires en septiembre de 1958 y al año siguiente fue contratada nuevamente por la Escuela de Humanidades de la UNNE, para incorporarse a otro proyecto: el Taller de Arte Regional, organizado y dirigido por Carlos Schenone, con quien se había vinculado en su estadía anterior. Como ya mencionamos, la creación de este Taller se enmarca en el proyecto humanístico de Caletti, y según su creador, estaba llamado a ser "... un centro de creación artística que irradies, con proyección nacional, los genuinos valores de la región".²⁰ El mismo pasaba a ser la primera institución de enseñanza artística del medio,²¹ pero dada la escasez de recursos humanos para la enseñanza, debieron recurrir a docentes de otros lugares para cubrir los cargos del plan de estudio: fueron contratados por el término de un año con dedicación exclusiva el propio Schenone para el taller de escultura, el artista santafesino Jacinto Castillo para pintura, el notable artista alemán radicado en Buenos Aires Clement Moreau para el taller de dibujo y Grete Stern para fotografía.²² Moreau, emigrado del nazismo al igual que Grete,²³ no solo compartían ideas sino también era su amigo,²⁴ y el retrato realizado a este grabador en 1943 cuenta entre uno de los más logrados de la fotógrafa. Por lo tanto, es probable que la incorporación del primero se haya dado por intermediación de Grete.

Sin embargo, durante su estadía de un año en Resistencia, Grete no dictó clases de fotografía ni de diseño gráfico como se suponía, sino que se abocó, por un lado, a continuar la documentación de indígenas, entre ellos cestería y cerámica: se estaba iniciando en el Taller de Arte Regional un espacio de experimentación de cerámica con tobas (*qom*) a cargo de Raúl Cerrutti, quien se había convertido en uno de los principales vínculos de Grete en Resistencia. Aquí se advierte un elemento que explica en parte la experiencia futura de Grete en 1964, ya que Cerrutti en 1959 había obtenido una beca del Fondo Nacional de las Artes para estudiar el "Estado actual de las artesanías aborígenes chaqueñas".²⁵ en tal sentido, Grete tuvo un ejemplo local/chaqueño en la gestión de fondos para trabajar con las comunidades indígenas, que utilizará ella misma en 1964. Así es que en la estancia de 1959-60, además de la documentación en el Taller de Arte regional, continuó realizando, —en formato 6x6 cm. y 35 mm.—, relevamiento de cestería, mujeres recolectando fibras vegetales para sus artesanías, viviendas, familias, niños (algunos tapándose el rostro ante la toma, como en la imagen 6), retratos individuales de hombres y mujeres, matrimonios, y madres indígenas en los alrededores de Resistencia, en diversos lugares de asentamiento indígena, y algunos paisajes obtenidos en donde en ocasiones documenta el trabajo de las mujeres indígenas en la seca de totora para realizar la cestería (imagen 5). Estas imágenes las compiló en un pequeño álbum que tituló *Aborígenes en los alrededores de Resistencia, Chaco, 1959-1960*. Una falencia que contaba el Taller para el trabajo de Grete era la carencia de laboratorio fotográfico, un anhelo de Schenone y Grete Stern.²⁶ Es probable que esto haya impedido que pudiera dictar los seminarios de fotografía que se habían previsto. Por otro lado, cuestiones políticas de la vida universitaria hicieron que Caletti decidiera dejar la Universidad y abandonar Resistencia en septiembre de 1959 y varios profesionales que él había convocado también lo hicieron. Grete permaneció un tiempo más, aunque el laboratorio y estudio fotográfico solicitado no se pudieron obtener, y por ello el dictado del seminario para el que fue convocada no se pudo concretar.

Sin embargo, durante esta segunda estadía de 1959-60 continuó realizando retratos de amigos que hizo en el Chaco, en particular profesores de la universidad y sus familias: probablemente uno de los mejor logrados y representativo de esta época es el obtenido a Saúl Yurkievich, poeta y ensayista que también conformó el núcleo originario de la Escuela de Humanidades y con quien Grete trabajó amistad. Sentado en su escritorio, rodeado de libros y papeles, este retrato sigue la línea de tantos otros de su producción dedicados a artistas, escritores e intelectuales, que conservan la impronta de su formación en la Bauhaus.²⁷ También desde el ámbito de la UNNE, junto a un grupo de docentes de la Escuela de Humanidades Grete realizó un viaje a la Misión jesuítica de San Ignacio Miní en 1959, donde obtuvo numerosas fotografías,²⁸ las que demuestran la capacidad de percibir detalles admirablemente elegidos.

Tras un año de estadía, en 1960, el Boletín de El Fogón de los Arrieros aludía a las razones del alejamiento de Grete de Resistencia, al preguntarse: "... se puede comprender que una profesional de la jerarquía y seriedad de Grete Stern, cuyas funciones resultan además indispensables, deba alejarse de la zona porque aparentemente no se comprende la trascendencia de su labor?".²⁹

La experiencia fogonera de Grete Stern

La primera estadía de 1958, si bien fue corta, le permitió a Grete Stern no sólo vincularse con el ámbito académico sino también con el ambiente artístico-cultural local, que hacia fines de los cincuenta encontraba los impulsos vanguardistas en El Fogón de los Arrieros, espacio de producción y de exposición que si bien limitado a un círculo local,³⁰ contrarrestaba la ausencia de actividades oficiales, más aún si pensamos que el Chaco recién contó con un Museo de Bellas Artes en 1982.

Nos resulta imposible definir al Fogón porque excedería las páginas de este texto.³¹ Dejamos esta introducción a Eduardo Jonquières, quien compartió con Grete los espacios fogoneros de 1958, y que en una carta enviada a Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela, no solo referencia lo que implicaba a un artista llegar al Chaco y en particular al Fogón, sino que ubica a Stern en este contexto:

Lo que ustedes —y todos los demás «fogoneros»— me ofrecieron en los dos días de Resistencia supera lo que de mejor hubiese podido concebir mi imaginación. Porque uno puede saber que el sitio es bueno, la comida abundante, la bebida sin regateos: lo que no puede saber es lo que hay adentro de las cosas, adentro de la mano tendida (toda la casa y sus habitantes es una mano tendida al forastero) y ésa es la sorpresa buena. Sorpresa o encuentro, tanto da. Uno toma un avión en Buenos Aires y al término del viaje lo esperan con un aparato que tiene teclas las trazas de un auto (no se lo cuenten a Jaroslavsky) y en seguida, se mete como Pedro por su casa en la cordialidad, la llaneza, la limpia sonrisa y el nítido buen humor (con sus puntas de humor negro, para qué vamos a ocultarlo, y un sano trato con la Pelada bajo forma de exorcismos diversos) del Fogón. Que Grete Stern ande por ahí con sus trebejos y sus anteojos con cadenita y yo me haya podido dar el lujo de un precioso ataque de asma es una prueba de libertad y de improvisación. Eso es lo que reina, sin límites, en esa casa para personas: la posibilidad infinita de volver a empezarlo siem-

pre todo, en cualquier dirección —el «sens interdi» no existe—, de intentarlo siempre todo, en cualquier momento, a cualquier altura de la inspiración, el cálculo o el éxtasis. Y de hacerlo todo mano a mano con el minuto, en una confrontación «simpática» (en el sentido que le daban los griegos a la palabra— uno es culto y tiene que basurear a la afición) con cada cual, arriadores de guitarra, de charlas y cuentos, de hambres diversas —desde la del mero sandwich hasta la del infinito—, tomadores de té, vocalistas, especializados en literatura y ciencias, musicantes, promovedores de oro, alimentados a nube, autosuficientes, etc., etc...³²

Este ambiente fogonero, que condensaba un espíritu de "vanguardia despolitizada"³³ con una frondosa actividad cultural, un intercambio con artistas, escritores y agentes del campo cultural rosarino y porteño y con una importante colección de obras de arte,³⁴ era sin dudas una isla de modernidad. Allí pasó a convertirse en "fogonera", epíteto utilizado en el círculo íntimo de este espacio para referirse a aquellos que conjugaran con el espíritu del Fogón, que implicaba tanto una avidez por el arte como un culto a la amistad. Grete no fue entonces una "paracaidista", otro de los conceptos centrales en la jerga fogonera, que aludía a quienes estaban de paso, "caían" en el Fogón y luego continuaban su camino. Sino que pasó a ser una fogonera a quien se "ungió" con la Orden de la Llave,³⁵ otorgándole el número 231: quienes obtenían la llave pasaban por un ritual juramental, cargado de ironía y sarcasmo, que se realizaba frente a una enorme llave metálica —expuesta hoy en El Fogón— y sobre un ejemplar del *Martín Fierro*, en un guiño de Aldo Boglietti a su amigo, "Capataz" del Fogón y primer ordenado, el artista y escritor Juan de Dios Mena.³⁶

En los meses de 1958 que Grete estuvo en Resistencia, la fotógrafa no solo se vinculó a las tertulias del círculo fogonero local y sus invitados ocasionales, sino que también respondió a diversas demandas del mismo, en imágenes procesadas a su regreso a Buenos Aires. Del intercambio epistolar que entre septiembre y diciembre de 1958 tuvo con Aldo Boglietti, y de las imágenes con que el Fogón cuenta, como también colecciones privadas, se deducen cuatro grupos de encargos privados derivados de este ámbito: por un lado, retratos del círculo fogonero y sus familias (Aldo Boglietti, Hilda Torres Varela, Efraín Boglietti y su familia, Raúl Cerrutti, Moisés Penschsky, entre otros). Estos encargos conformaron un importante volumen de fotos de los que Grete fue enviando primero copias de contacto para su selección, advirtiendo que realizaba varias tomas para que el cliente eligiera,³⁷ y luego envió por correspondencia las copias y ampliaciones solicitadas.

Estos retratos fueron obtenidos en el mismo Fogón, tanto en la terraza posterior como en el muro frontal del edificio jugando con las formas del entorno, en ambos casos jugando en los fondos con las formas del entorno, en particular el gran ventanal del edificio moderno, el mural de Julio Vanzo y la vegetación del jardín delantero,³⁸ como en las formas ondeantes de la terraza posterior y la circular del atelier. Los retratos del "dueño de casa", Aldo Boglietti, fueron realizados con fondo neutro y uno de ellos fue ampliado a gran escala, "presidiendo" desde entonces y hasta la actualidad, la sala principal del Fogón, en medio de retratos pictóricos de quienes fueron los otros dueños de casa: Efraín Boglietti, Hilda Torres Varela y Juan de Dios Mena (imagen 7). Por su parte, el retrato de Hilda Torres Varela (imagen

8) podría ubicarse dentro del retrato de intelectuales: pareja de Aldo Boglietti, Hilda fue sin duda un figura clave en la historia de El Fogón de los Arrieros, en particular porque fue un agente central en el perfil moderno que asumió el espacio luego de la muerte de Mena en 1954. Doctorada en Letras en la Sorbona, especialista en teatro, directora y editora –esto último junto al poeta Alfredo Veiravé– del *Boletín de El Fogón* y creadora del Teatro Experimental del Fogón,³⁹ logró una afinidad con Grete que se pone de manifiesto en la correspondencia que intercambiaron, y en la amplitud de temas culturales que trataban en la misma. El retrato de Hilda está realizado en la terraza posterior del Fogón y se vale de las formas curvas de la arquitectura que compensa con el damero de los hierros de las ventanas: si bien podríamos decir que el contexto para retratar a una directora de teatro podría haber sido otro, de hecho las obras experimentales de Hilda se realizaban utilizando la arquitectura fogonera. La supuesta improvisación de la toma puede proceder del gesto de la retratada que en una conversación cotidiana se saca los anteojos. Sin embargo, el juego de líneas curvas y rectas, de texturas y escalas, de contrastes y de diversos planos de blancos del entorno afirman una composición meditada y construida. En estas sesiones entre los amigos fogoneros, Grete también “jugó” con sus retratados y obtuvo imágenes de algún modo “instantáneas”, como las que retratan a Aldo descansando de la sesión de fotos mientras fumaba un cigarrillo, o cuando amplía la escena para incorporar en la toma el montaje y los ayudantes que le sostenían paneles a la vez que se observa una de sus cámaras con trípode, reconociendo entonces las dos cámaras con las que trabajaba (imagen 9).



Imagen 7. Sala de El Fogón de los Arrieros donde se observa el retrato de Aldo Boglietti obtenido por Grete Stern (foto Luciana Sudar Klappenbach).



Imagen 8. Grete Stern, *Hilda Torres Varela*, 1958, Colección El Fogón de los Arrieros.



Imagen 9. Grete Stern, *Montaje para el retrato de Aldo Boglietti*, Fototeca IIGHI.

El segundo encargo de importancia que surgió del Fogón fue la realización de tomas de interiores para su difusión entre los colaboradores y para su comercialización: habiendo regresado a Buenos Aires en septiembre de 1958, éste se convirtió en un proyecto que Grete asumió al detalle, sugiriendo y seleccionando tipos de papel para el sobre en que se presentarían las fotos a vender, como también el formato para la reproducción de las que finalmente fueron 1200 copias con seis tomas de interiores.⁴⁰ El tamaño de las imágenes también fue un tema de intercambio entre Boglietti y Stern, y por sugerencia de esta última se realizaron de 10x15 cm.,⁴¹ habiendo advertido que el tamaño respondía a que se trataba de “... un plano cubierto por muchísimos detalles”.⁴² De hecho, uno de los sobres que se conserva en el AEFDA presenta dos imágenes, una que registra el salón principal

del edificio del Fogón, parte de la planta superior en el sector de biblioteca, identificando, colecciones y los libros. La otra imagen es un registro de la colección de tallas de Juan de Dios Mena, que tanto en ese momento como actualmente, ocupa un panel de la pared del hall de acceso del Fogón (imagen 10). En ambos casos, tal como Grete advertía, la cantidad de objetos registrados conspiraba contra una reproducción pequeña de la imagen. Otras imágenes de los *Juegos de interiores* como se los designaba en la correspondencia documentaron las habitaciones de Mena y Aldo (así conocidas en la identificación de espacios fogonera). La presentación de estas imágenes en los sobres inició la serie *Autofogonía*: la leyenda que tenía el primer sobre, además de reconocer la autoría de Grete en las fotos –algo que ella misma solicitó expresamente que debía aparecer en el sobre⁴³– proponía el conocimiento del Fogón a través de una “serie documental”, presentaba al Fogón recurriendo a la indefinición, la ironía y el juego de palabras que caracterizaba la narrativa fogonera.⁴⁴ También en este tono, el *Boletín del Fogón* informaba la venta de esta serie:

COLOSAL VENTA DEL FOGON. A partir del próximo 19 de diciembre y con el fin de sacar fondos para el Fogón (y construir la pileta de natación), se pondrán en venta 6 porciones o tajadas del mismo Fogón! Ud. se puede llevar a su casa las 6 porciones y ponerlas en un marco. O puede enviárselas de regalo a un amigo. Además, llevándolas en su valija podrá demostrar a los incrédulos que el Fogón existe!...y que no es un invento nuestro. Las porciones fueron retratadas por Grete Stern. Y el precio del juego es de 100 \$ como mínimo!⁴⁵



Imagen 10. Sobre de la serie *Autofogonía* con dos imágenes de “interiores” del Fogón obtenidas por Grete Stern en 1958. Archivo El Fogón de los Arrieros.

El tercer encargo del Fogón en 1958 fue la tarjeta de fin de año: siguiendo una práctica fogonera de enviar tarjetas personalizadas, Grete acordó con Aldo Boglietti la realización de un fotomontaje a partir de algunos de los retratos que hiciera a los hermanos Boglietti y de otras imágenes que obtuvo en el Fogón (imagen 11). El fotomontaje para la tarjeta de fin de año sintetiza la aspiración de amistad y modernidad que constituía el sello característico de la vida fogonera hacia fines de los cincuenta: la mano, que para la simbología fogonera remite a la amistad y al encuentro, aparece como elemento central de la composición a través de un juego de manos de los hermanos y que se reproduce en la porción del mural *La amistad* de Julio Vanzo⁴⁶ junto al gran panel de vidrio de la arquitectura moderna del edificio, que representa una gran mano abierta.

Al igual que en su famosa serie de fotomontajes para la revista *Idilio*, Grete, se (auto)cita⁴⁷ a partir de imágenes previas realizadas en el Fogón, y se apropia de otras imágenes y objetos para este montaje. El mismo se diferencia de otro fotomontaje realizado en este mismo momento, y que constituye el cuarto encargo mencionado, destinado a la tapa del *Boletín de El Fogón* y que fue publicado en el número de diciembre de 1958 (imagen 12). En este último, es la *tradición* la que resume el concepto de la obra, sintetizada en la talla y los objetos de Mena: retoma la imagen general de la colección Mena que hiciera para los *Juegos de interiores*, recortando un montaje expositivo existente en el Fogón compuesto por la talla en curupí *Ruego* con una red de fondo, desmonta de esa imagen el hacha y la vuelve a montar en otra escala, objeto que corta en diagonal la composición. Este montaje está enmarcado, cual cuadro, por una puntilla. Grete reinterpreta la figura de Mena,⁴⁸ pero también el discurso que el mismo Fogón construyó en relación a este artista después de su muerte.

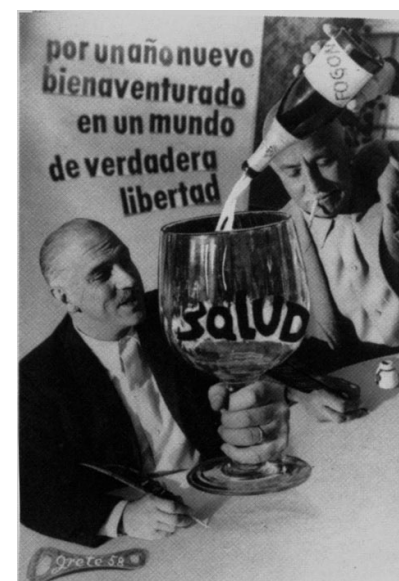


Imagen 11. Tarjeta de fin de año 1958 de El Fogón de los Arrieros con fotomontaje de Grete Stern. Archivo El Fogón de los Arrieros.

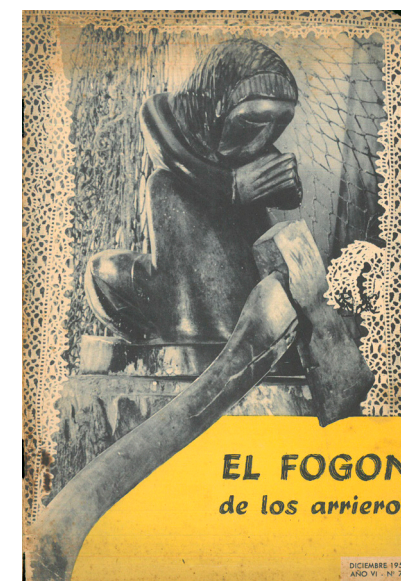


Imagen 12. Tapa del *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VI, n.º 72, diciembre de 1958, con fotomontaje de Grete Stern.

Los dos fotomontajes realizados en 1958 –para la tarjeta de fin de año y tapa del boletín– sintetizan dos criterios y modos de articulación con el arte y la cultura que interactuaron dialécticamente en la historia fogonera: tradición/modernidad.⁴⁹ Sin dudas Grete pudo advertir esta tensión en la configuración del ambiente fogonero, y diferenciarla en relación a los personajes a los que aludía/representaba en cada caso: la tradición había quedado en el pasado, sintetizada en la figura y obra del “Capataz” del Fogón, ya muerto, Juan de Dios Mena; la modernidad se resaltaba en el presente, en el “nuevo Fogón” con su arquitectura y sus dos artífices contemporáneos, los hermanos Boglietti. Sin embargo, hay un elemento sensible y simbólico que articula estos dos fotomontajes, y es la amistad, que tendía puentes en esa tensión tradición/modernidad: señalamos la mano en el primero y en el segundo, la figura de Mena –a través de su obra– quien era para Aldo Boglietti, el símbolo más acabado de la amistad y la hermandad.

Además de los encargos recibidos, Grete realizó diversas tomas de jornadas y experiencias compartidas con los fogoneros y sus invitados: varios retratos del artista Eduardo Jonquières (imagen 13), y una toma del mismo pintando el mural en la escalera interior del Fogón; jornadas compartidas con Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela en el Río Negro, escenas en el patio del Fogón en que Aldo Boglietti se encuentra realizando tareas de jardinería (imagen 14), entre otras.



Imagen 13. Grete Stern, *Eduardo Jonquières*, 1958, Fototeca IIGHI.



Imagen 14. Grete Stern, *Aldo Boglietti haciendo tareas de jardinería en patio posterior del Fogón*, 1958, Fototeca IIGHI.

Su partida de Resistencia hacia principios de 1958 no parecía suponer un pronto regreso. En una carta enviada a Aldo Boglietti decía: “Este es sólo un ensayo para agradecer a todos los amigos de Resistencia su hospitalidad cordial y amable, su gran amistad y la ayuda que me ofrecieron en cada momento... Estoy revelando-revelando-revelando... Cuando me hablan por teléfono: «¿Cómo estás?», contesto: «sin resistencia!»”.⁵⁰ Fue desde Buenos Aires y antes de iniciar un viaje de varios meses a EE. UU. que Grete terminó todos los trabajos solicitados y envió las copias acordadas, en su mayor parte, a partir del envío previo de muestras⁵¹.

Pero luego se concretó la segunda estancia en Resistencia, entre 1959-60⁵², y más allá del trabajo en la Universidad, nuevamente tuvo diversos encargos de Aldo Boglietti: realizó tomas de la colección de tallas del escultor Juan de Dios Mena y otras esculturas del Fogón, además de retratos de allegados al Fogón de los Arrieros. Durante este año de estadía se advierte su asiduidad al Fogón y su participación en las tertulias de los fogoneros. Por otro lado, por primera vez Grete expone en Resistencia, en una muestra organizada por el Ateneo del Chaco,⁵³ donde incorpora algunas fotografías obtenidas en su primera estadía en el Chaco, entre ellas la imagen del artista Jonquières pintando la escalera del Fogón.⁵⁴ Y cuando su regreso a Buenos Aires se acercaba, dicta una conferencia en El Fogón titulada “Datos sobre la fotografía (Historia de su evolución como técnica y arte)”, ilustrada con proyecciones de diapositivas sobre paisajes y tipos regionales.⁵⁵

Su vínculo con el Fogón no terminó en esta instancia. Mantuvo correspondencia con Aldo Boglietti –esta correspondencia en 1958 comienza siendo muy formal y con el correr de las cartas y de los años se advierte un trato más ameno y hasta amigable– como también con Hilda Torres Varela, con quien intercambiaba intereses culturales, le consultaba sobre filmes y obras teatrales, además de haberse encontrado en Buenos Aires. Por ello, cuando cuatro años después volvió a la región para su proyecto personal sobre aborígenes del Chaco argentino, se reinsertó en la vida fogonera y recibió otro de relevancia: la documentación de esculturas y murales que se habían emplazado en las calles de Resistencia como parte del plan de embellecimiento iniciado por esa institución en 1961 y que perfiló la “marca” que hoy sostiene de “Ciudad de las esculturas”.⁵⁶ Esos registros también abarcaron esculturas que se encontraban en la colección del Fogón.

En general, recurre a un primer plano desde distintos ángulos; al tratarse en muchos casos de figuras, realiza con más asiduidad tomas frontales, pero también laterales y posteriores que ponen de manifiesto un análisis de las posibilidades que los volúmenes escultóricos le proporcionaban para la construcción de la imagen. En algunas ocasiones los planos se ampliaron sin llegar a constituirse en generales, ya que la obra escultórica sigue siendo la protagonista en el contexto urbano. En todos los casos ponderó compositivamente la influencia de las sombras que los árboles y objetos del espacio público o del entorno fogonero producían sobre la escultura, y las posibilidades que la iluminación natural le proveía para obtener escalas, evitando bruscos contrastes. Este conjunto de fotografías de esculturas de Resistencia es sin dudas un gran ensayo de las formas (imágenes 15, 16 y 17).



Imagen 15. Grete Stern, "Ronda", de Noemí Gerstein. Patio del lago de El Fogón de los Arrieros, 1964, Colección El Fogón de los Arrieros.



Imagen 16. Grete Stern, "Mediodía", de Nicolás Antonio de San Luis, ubicada en Av. Alberdi 100, Resistencia, 1964, Colección El Fogón de los Arrieros.



Imagen 17. Grete Stern, "Ansia de luz", de Herminio Blotta, ubicada en Arturo Illia 99, Resistencia, 1964, Colección El Fogón de los Arrieros.

Grete demostró particular interés en este trabajo, por varias razones: por un lado, porque valoró el trabajo que el Fogón llevaba adelante con el emplazamiento de obras de arte en el espacio público de Resistencia: por otro, porque este relevamiento tuvo la intención de publicarse en un libro, para lo cual ella misma realizó gestiones en Buenos Aires ante el ente nacional de turismo, que fue informando a Boglietti. También proyectó este libro proponiendo tamaño, diseño, textos y planteando la exclusividad en las imágenes a reproducirse.⁵⁷ De hecho, la propuesta a turismo permitiría solventar los gastos de edición, y Grete lo pensaba como un "libro de arte", por lo que también opinaba sobre los posibles autores de los textos que se incorporarían. Estas dos razones por las que este proyecto le generó gran interés quedaron expresadas de este modo:

"El valor del libro no se presenta como un conjunto de importantes obras de arte (pero sin dudas que hay muchísimas), sino como el hecho tan extraordinario y de tanta gracia que esta ciudad de Resistencia, joven todavía, tiene una colección de esculturas, modernas y románticas, retratos reales y figuras abstractas, distribuidas entre sus calles y plazas, mezcladas todos los días con su gente".⁵⁸

Con estas imágenes Grete conformó una carpeta-álbum con una portada que titulaba "Las esculturas en Resistencia/Chaco. 70 fotografías de Grete Stern. Junio-Julio-Agosto 1964"⁵⁹. El proyecto del libro no se concretó, por lo que entregó el álbum mencionado a Aldo Boglietti en 1965 expresándole que el conjunto de fotos "pertenecen a Usted" y que ella se reservaba algunas por si surgía la posibilidad del libro.⁶⁰ Previa a esta entrega, veintiséis de estas fotos habían sido expuestas en ocasión de la inauguración de la primera exposición de Juan de Dios Mena que en abril de ese mismo año en Buenos Aires en el Automóvil Club Argentino: como parte de la exposición, se organizó en el Hotel Savoy una cena entre amigos del Fogón en Buenos Aires, y autoridades nacionales, para lo que se montaron tres paneles con reproducciones de 10x40 cm. de esculturas y murales de las calles de Resistencia obtenidas por Grete en la entrada del hotel.⁶¹

El gran proyecto personal: los aborígenes del Chaco Argentino

Si bien este no es el eje del presente artículo, dado que como mencionamos su tratamiento historiográfico ha sido de gran relevancia, en particular los textos de Luis Prámo quien también publicó su diario de viaje y curó la primera gran exposición de estas imágenes y muchas otras desde 2005,⁶² no podemos dejar de mencionar que este proyecto personal de Grete surgió de las experiencias previas: el proyecto inicial de documentación del indígena para el que fuera convocada por la Universidad Nacional del Nordeste, el contacto con especialistas en la problemática aborigen —en particular su relación con Raúl Cerrutti y sus trabajos experimentales con cerámica *qom* que Grete relevará en este contexto (imagen 18)— y especialmente una definida sensibilidad sobre las condiciones de las comunidades indígenas, fueron algunas de las causales para que Grete Stern formulara lo que en el balance de su carrera fue su gran proyecto: el relevamiento y documentación fotográfica sobre la vida y costumbres del indígena del Gran Chaco. Tal como expresa Prámo, es "... el único trabajo de envergadura que emprendió por iniciativa propia, no por encargo".⁶³

El proyecto presentado al Fondo Nacional de las Artes para su financiamiento, los espacios recorridos, los tópicos que buscaba documentar fueron referidos por la misma Grete en un Diario de viaje. Las cerca de mil tomas obtenidas a tobos (*qom*), matakos (*wichi*), mocovíes (*moqoit*), pilagás, chulupíes, chorotes y chiriguano focalizaron rostros, cuerpos, viviendas, artefactos, prácticas y son la resultante, según sus propias palabras, "... de mis experiencias personales, de mis conversaciones con los aborígenes y con los profesores de la Universidad del Nordeste".⁶⁴ Sobre esta producción refiere Prámo:

Grete era consciente de que mostrar las condiciones de pobreza y miseria en que vivían los grupos aborígenes significaba documentar las consecuencias de su marginación y discriminación... Sus objetivos generales podrían resumirse así: denuncia implícita de la marginalidad social; elogio implícito de la creación artesanal folk; amplia retratística de grupos o personas, en el espíritu de profunda simpatía que siempre representó para Grete el retrato del hombre... Esta síntesis de intereses morales, éticos y artísticos... explica el entusiasmo que puso en la realización fotográfica y en la difusión posterior de las imágenes, a través de exposiciones y charlas con diapositivas.⁶⁵

Su trabajo se convirtió en el mayor repertorio fotográfico realizado al indígena chaqueño hasta ese momento y en una inflexión respecto de la tradición fotográfica sobre pueblos indígenas chaqueños.⁶⁶ Los indígenas del Gran Chaco fueron objeto, desde el siglo XIX, de la captura fotográfica a la vez que sujetos de un extractivismo de la imagen. La producción de Grete se inscribe en un pliegue representacional de las imágenes estereotipadas de la alteridad,⁶⁷ donde pose y escena se regían por cánones que se reproducían desde el siglo XIX.⁶⁸ Por el contrario, Grete generó una empatía que le permitió incluso construir retratos sonrientes, una excepción en los retratos de la otredad:⁶⁹ manifestó en varias ocasiones el esfuerzo de "ganarse la confianza" del retratado y la pose libre, la gestualidad condescendiente, y la sonrisa como síntoma, hacen suponer que consiguió romper la barrera que generalmente ocurre en el momento de obturar la cámara.

Pero en su trabajo de campo advirtió el rechazo que en ocasiones producía la presencia de la cámara entre las comunidades: al llegar a Formosa, expresa en su Relato de viaje al referirse a niños tobos: "No tuve inconvenientes en fotografíarlos, y tampoco a los adultos, pero cuando en el curso de la conversación se enteraron de que lo hacía con propósitos de reunir documentación y de investigar, se sintieron ofendidos. La ofensa les resultó tan grave que, en el acto, debí interrumpir el trabajo y retirarme. Fue la primer y única vez que tuve esta experiencia. Evidentemente, se sintieron subestimados".⁷⁰ En estos espacios de subordinación y negociación, también se produce un flujo y reflujo, reciprocidad e intercambio en términos de Poole,⁷¹ porque en las fotos de Grete "... la sonrisa aparece como una suerte de desquite de la mirada erudita y oficial, aquella que sólo ve y busca violencia en rostros sobre los cuales otras miradas vislumbran espacios efímeros y circunstanciales de proximidad".⁷²

El registro de obras de artesanía había sido un tópico de particular atención en su estancia de 1959, tanto en relación a la cerámica entre los *moqoit* de Villa An-

gela como en las experiencias pedagógica –creativas que se estaban realizando en el Taller de Arte Regional de la UNNE con indígenas *qom* como parte de los trabajos de Cerruti–, que Grete documentó en 1964. En este nuevo trayecto regresó a Villa Ángela realizó una minuciosa documentación de colecciones de vasijas *moqoit*, de gran interés etnográfico y plástico. Sobre este relevamiento decía en su Diario de viaje:

En Villa Ángela pude apreciar y fotografiar dos importantes colecciones de jarrones y cántaros, todos hechos por los mocovíes en los últimos años. Había jarrones negros, otros del color de la tierra rojiza, otros más bien grises o marrones. Tenían gran variedad de formas y tamaños; algunos eran casi clásicos en su sencillez, otros de formas bastante complicadas, pero nunca adornados con un dibujo. Todos habían sido quemados a fuego vivo: los aborígenes preparan un fuego y a su alrededor, en círculo y a la distancia necesaria, colocan los jarrones listos para la cocción y los van dando vuelta poco a poco, para que reciban calor parejo en todos sus lados.⁷³



Imagen 18. Grete Stern, *Clases de alfarería en la UNNE*, 1964, Fototeca IIGHI.

Aunque reconocía su desconocimiento sobre el tema indígena, afirmando que "me limité a fotografíar lo que veía",⁷⁴ pero ese desconocimiento no impidió que sus imágenes propusieran un diálogo intercultural sobre la alteridad, una valoración de las capacidades creadoras y laborales, una mirada estética de la producción artesanal chaqueña, planteando problemáticas que la antropología del arte discutió –y lo sigue haciendo– acerca de la utilización y proyección de categorías estéticas a

las artesanías,⁷⁵ al referirse a conceptos como “clásico”, “sencillez”, entre otros. El trabajo en cestería también fue objeto de atención, emitiendo incluso comparaciones sobre la importancia del uso de la totora que advertía en Resistencia en la realización de sombreros, lo que no había encontrado en sus estancias anteriores: por cierto, está siendo testigo de un proceso de (re)introducción del uso de fibras vegetales para la elaboración de objetos en la década del sesenta. También la producción textil entre *qom*, *wichi* y *pilagá* fue central en estos relevamientos, donde no sólo centró su atención sobre los diseños y objetos, sino también las diversas instancias del proceso creativo. Y en este sentido, la relación de Grete se dio especialmente con mujeres artesanas, creando también una particular galería de retratos femeninos e imágenes de difícil clasificación –entre el retrato y la documentación del proceso de producción artesanal–.

El tema de la mujer en la obra de Grete, que ha sido tratado para otras de sus series/producciones,⁷⁶ adquiere en el caso de la fotografía sobre indígenas un carácter significativo ya que también marca un pliegue con los roles con que se representó a la mujer indígena en la primera mitad del siglo XX: desde una mirada primitivista o romantizada, la mujer ocupaba el lugar de artesana que con sus producciones aseguraba la supervivencia de “lo étnico”, o refería a la timidez femenina, pero también existieron imágenes que en la dialéctica exotismo-erotismo la visualizaban una venus indígena, proyectando deseos de la masculinidad y el deseo occidental en la sensualidad y sexualidad de los cuerpos. Si bien Grete también entiende la artesanía como elemento de rescate, visibiliza a la mujer indígena como una parte de la producción de valor de la artesanía indígena, y particularmente como trabajadora: trabaja en su casa, trabaja recolectando fibras para realizar sus artesanías, trabaja vendiendo esas artesanías. Comienza a perfilar ciertos guiños en la representación que habilitan pensar, en los sesenta, el cuerpo de la mujer indígena como herramienta de poder social y cultural.⁷⁷

Su compromiso con el indígena no se mantenía sólo en el campo visual, sino que su visión humanitaria era a la vez política: estas imágenes debían tener una amplia difusión, para lo que preparó una gran muestra con más de doscientas imágenes que en 1965 fue inaugurada en el Museo Municipal de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires y charlas con las que recorrió diversos espacios para difundir la situación de los pueblos indígenas chaqueños. Ética, estética y política transversalizan esta obra.

Grete Stern tuvo otras breves aproximaciones al Chaco, en particular a El Fogón de los Arrieros, ámbito con el que, aún con intervalos, mantuvo vínculo hasta fines de la década del ochenta. Sin duda, su mirada sobre el Chaco, y la construcción visual que realiza de su cultura, ya sea respondiendo a encargos institucionales de la Universidad, del círculo fogonero o por sus propios intereses, constituyen un aporte privilegiado para la (re)construcción de la historia cultural chaqueña. Su experiencia chaqueña también nos habla de movilidad, tránsito, mirada, subjetividades, construcción de objetos/artefactos y de colecciones, de rostros, cuerpos y luces.



Imagen 19. Grete Stern, *Mujer pilagá*, 1964, Fototeca IIGHI.

Notas

- * Instituto de Investigaciones Geohistóricas (Universidad Nacional del Nordeste - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).
- ¹ Grete Stern (1904-1999). Nació en Wuppertal, Alemania. Inició sus estudios de dibujo y tipografía en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart, cursando luego talleres de la Bauhaus, donde conoció al fotógrafo argentino Horacio Coppola. Ante el ascenso de Hitler al poder en 1933 se trasladaron a Londres. En 1935 se casó con Coppola y se trasladaron a la Argentina, donde realizó su obra fotográfica y de diseño gráfico hasta su muerte ocurrida en Buenos Aires en 1997.
- ² Cf. Giordano, Mariana, “El ambiente cultural chaqueño en la primera mitad del siglo XX”, en *XVI Encuentro de Geohistoria Regional*, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, 1997, pp. 185-200; Leoni de Rosciani, María Silvia, *La conformación del campo cultural chaqueño. Una aproximación*, Corrientes, Moglia Ediciones, 2008.
- ³ Cabe señalar la amplia bibliografía existente sobre la producción fotográfica de Grete Stern. Véase, entre otros, Príamo, Luis, “La obra de Grete Stern en la Argentina”, en *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995; Bertúa, Paula, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*, Buenos Aires, Biblos, 2012; Bertúa, Paula, “Devenires de una artista migrante: el destino argentino de Grete Stern”, en *Revista de Historia Bonaerense*, Haedo, Instituto y Archivo

Histórico, Municipalidad de Morón, vol. XXIV, agosto 2017, pp. 6-14; Bertúa, Paula, "Poética de la reinención. (Auto)cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern" en *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín*, Buenos Aires, UN-SAM, año 4, n° 11, abril 2011, pp. 74-92. Sobre las diversas series de fotografías de aborígenes chaqueños véase, en particular, Príamo, Luis, "Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco" en Príamo Luis (Selec), *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern*, Buenos Aires, Fundación Antorchas - Fundación CEPPA, 2005, pp. 35-42. Sobre el lugar de Grete en la representación del indígena en la Argentina, véase Giordano, Mariana, *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860-1970*, Buenos Aires, El Artenauta, 2012.

⁴ Sobre la creación de esta institución véase Maeder, Ernesto, *Historia de la Universidad Nacional del Nordeste 1956-2006*, Corrientes, EUDENE, 2007.

⁵ Se creó por Decreto Ley N° 22.299 del 14.12.1956.

⁶ Babini renunció poco tiempo después, el 16 de mayo de 1958, para hacerse cargo de la Dirección Nacional de Cultura del gobierno de Frondizi. En su reemplazo, asumió el Rectorado de la UNNE Oberdán Caletti, quien a la vez continuó ejerciendo el cargo de Decano de la Escuela de Humanidades.

⁷ Si bien Grete no había actuado políticamente, ya en Alemania su afinidad por ideologías de izquierda –sumado a su origen judío– le había valido convertirse en una "amenaza" al nacional-socialismo.

⁸ Archivo de la Facultad de Humanidades de la UNNE (en adelante AFH). Resolución N°22 de la Escuela de Humanidades. 22.04.1958.

⁹ Cerrutti fue una figura central en el entramado de vínculos de Grete Stern en Resistencia, ya que trabajaba en la Universidad y a la vez integraba el círculo fogonero local. En 1964 Grete documentará uno de los procesos de producción de artesanía indígena en la Universidad promovidos por Cerrutti.

¹⁰ Uno de los proyectos inconclusos de los inicios de la UNNE.

¹¹ AFH. Resolución N°61. 22.07.1958.

¹² Sobre la conformación de colecciones y archivos de fotografía indígena chaqueña véase Giordano, Mariana, "Instituciones, investigadores y comunidades indígenas chaqueñas. Triangulación de intereses en torno a fondos fotográficos estatales" en *Folia Histórica del Nordeste*, N°20, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, 2012, pp. 73-92; Giordano, Mariana, "Archivo y apropiaciones de fotografías de/sobre indígenas. Experiencias de investigación", en *Primeras Jornadas de Investigación sobre Materialidades fotográficas*, Buenos Aires, UNTREF, 2021, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ucKqUS5qksc&list=PLgnw7LV1fkYAmrNvb15osdN1y-Vkoap7rU&index=6&t=689s>

¹³ AFH. Resolución N°61. 22.07.1958.

¹⁴ El edificio había sido proyectado durante el peronismo para funcionar como Hogar Escuela; la construcción se había iniciado en 1953 y suspendida con el

golpe militar de 1955, por lo cual al momento de iniciarse las actividades de la Escuela de Humanidades en 1958 aún estaba inconcluso. El Hogar Escuela devenido en Universidad se proyectó en un área entonces periférica de la ciudad, lindante con zona de quintas y el aeródromo local. Sobre los debates en torno a la ubicación de la Universidad en ese espacio, véase Maeder, Ernesto, *Historia de la Universidad Nacional del Nordeste*, op. cit., p. 97.

¹⁵ Los negativos de esta colección, como los correspondientes a las series de 1959 y 1964 se encuentran en la Getty Research Institute, 2019, R36, por donación parcial de Matteo Goretti. En el Chaco, en distintas instituciones y colecciones privadas se encuentran copias de algunas de ellas. Asimismo, en relación a las fotografías de indígenas que trataremos luego, muchas copias se encuentran en manos de las comunidades luego de un proyecto de (re)encuentro de las imágenes con las comunidades. Giordano, Mariana, "Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de 'sus' antepasados. Experiencias de (re)encuentro", en Catela, Ludmila, Giordano, Mariana y Jelin, Elizabeth (eds.), *Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e identidad*, Buenos Aires, Ed. Trilce, 2010, pp. 21-58.

¹⁶ Antonio Gómez fue el primer Ordenanza de la Escuela de Humanidades. Recordaba Rodolfo Schenone: "Caletti lo contrató porque teniéndolo a Gómez dentro de la Facultad, tenía no sólo un informante, sino también acceso a la comunidad de la que procedía". Entrevista a Rodolfo Schenone, Resistencia, 26.03.2004.

¹⁷ Schenone realizaba este acompañamiento porque disponía de un medio de transporte de la Universidad, pero no era parte de su trabajo. En reconocimiento a este apoyo obtenido, una vez que Grete regresó a Buenos Aires, le envió de regalo dos copias de las imágenes que obtuvo en su compañía. Una de estas imágenes es un paisaje de la zona de lagunas. Entrevista a Rodolfo Schenone, Resistencia, 01.06.2021.

¹⁸ Stern, Grete, "Los aborígenes del Gran Chaco argentino. Un relato de viaje" en Príamo, Luis (Selec.), *Aborígenes del Gran Chaco*, op. cit., p. 58.

¹⁹ Entrevista a Ernesto Maeder, Resistencia, 22.04.2004.

²⁰ AFH. Resolución N°68 de la Escuela de Humanidades. 31.07.1958.

²¹ La Academia Provincial de Bellas Artes se creó poco después e inicia sus actividades en noviembre de 1959; ambos constituyen los eslabones iniciales de la institucionalización de las artes en el Chaco de la que hablábamos al principio de este artículo.

²² AFH. Resolución N°164. 21.03.1959.

²³ Clement Moreau era el seudónimo de Carl Meffert. Sobre su rol en el Chaco como el introductor de la práctica del grabado véase Romagnoli, Miryam. "Un artista alemán en el Chaco. El otro rostro de Clement Moreau" en *XVIII Encuentro de Geohistoria Regional*, Resistencia, IIGHI-CONICET, 1998, pp. 429-440. Sobre la situación de emigrados de ambos véase Wechsler, Diana, "El

exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern” en *Índice. Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Centro de Estudios Sociales-DAIA, N°25, 2007, pp.187-201.

²⁴ El vínculo no fue sólo profesional, sino también familiar: la hija de Moreau, Argentina Meffert, recordaba haber compartido la niñez con la hija de Grete, Silvia Cóppola (esta última referencia nos fue referida por Luis Príamo, a partir de una entrevista que le realizara a Argentina Meffert).

²⁵ Cf. Cerrutti, Raúl Oscar, *Manual de artesanías indígenas*, Santa Fe, Ediciones Colmegna, 1966.

²⁶ El 28 de marzo de 1959 el Encargado del Taller de Arte Regional, Carlos Schenone, solicitaba al Decano Interventor de la Escuela de Humanidades, Oberdán Caletti, que contemple la conveniencia de incorporar un laboratorio y estudio fotográfico. Archivo del Taller de Artes Visuales de la UNNE. Nota N°359.

²⁷ “Desde su llegada a la Argentina Stern fue conformando, con sus retratos, un nutrido friso visual de personajes del arte, la literatura y la cultura, que se extendió hasta su retirada de la actividad profesional”. Bertúa, Paula, “Devenires de una artista migrante: el destino argentino de Grete Stern”, *op. cit.*, p.10.

²⁸ Cinco copias ampliadas realizadas por Grete a pedido del historiador Ernesto Maeder, que integró el grupo de profesores en el viaje a Misiones, forman parte de la fototeca del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI).

²⁹ *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VIII, n°89, mayo de 1960, p. 7.

³⁰ Sobre el círculo fogonero véase Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra, “El círculo cultural de El Fogón de los Arrieros” en *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*, Buenos Aires, N°6, 2014, pp. 44-46.

³¹ Una aproximación a la (in)definición del Fogón véase en Cantero, José Emanuel y Giordano, Mariana, “Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros”, *Caiana*, n° 6, Buenos Aires, CAIA, 2015, disponible en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=183&vol=6

³² “Carta de Eduardo Jonquières a Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela. Buenos Aires, 8 de septiembre de 1958”, en *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VI, n°70, octubre de 1958, p. 3.

³³ Cf. Reyero, Alejandra, “El Fogón de los Arrieros, ¿una vanguardia despolitizada? Algunas consideraciones acerca de la modernidad artística en Resistencia (1940-1960)”, en *Folia Histórica del Nordeste*, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, N°21, 2013, pp. 121-140.

³⁴ Giordano, Mariana y Sudar Klappenbach, Luciana (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte*, Resistencia, IIGHI-Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2018, disponible en <https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2018/12/CAT%C3%81LOGO-EFDA-web.pdf>

³⁵ Cantero plantea que “... *La Orden de la llave*, además de haber sido una colección de llaves, una publicación, un ritual y una red de colaboradores, fue principalmente un archivo de personas”. Cantero, Emanuel, *Atlas Fogonis. Colecciones y constelaciones de El Fogón de los Arrieros (Resistencia, 1953-presente)* [Tesis doctoral], Universidad Nacional de Córdoba, 2020.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Aldo Boglietti actuó de gestor local de los encargos, la recepción de los negativos y luego de las copias seleccionadas.

³⁸ Estos fondos se observan en los retratos de Raúl Cerrutti y su esposa y de María Helvecia Urdapilleta de Boglietti (“Bocha”) y sus hijas.

³⁹ Cf. Giordano, Mariana, “Tiempos de modernidad en el Chaco. El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno” en *Temas de la Academia*, N°10, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 57-64.

⁴⁰ Archivo El Fogón de los Arrieros (en adelante AEFDA). Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 8.11.1958. Esta correspondencia incluye los recibos de retratos, de las tomas de interiores y copias de las mismas.

⁴¹ AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 26.10.1958.

⁴² AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 12.10.1958.

⁴³ AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 8.11.1958.

⁴⁴ Cf. Cantero, José Emanuel y Giordano, Mariana, “Colección, agencia y sociabilidad”, en *Caiana*, n° 6, *op. cit.*; Cantero, Emanuel, *Atlas Fogonis, op. cit.*

⁴⁵ *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VI, n°71, noviembre de 1958, p. 14.

⁴⁶ Sobre el mural de Vanzo realizado en 1955, véase Giordano, Mariana, “Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia”, *Cuadernos de Geohistoria Regional*, n° 34, Resistencia, IIGHI, 1998, pp. 22-26.

⁴⁷ Cf. Bertúa, Paula, “Poética de la reinención. (Auto)cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern”, *op. cit.*

⁴⁸ Cf. Giordano, Mariana, *Mena*, Buenos Aires, El Ateneo, 2005.

⁴⁹ La tensión tradición/modernidad en un eje de historicidad de El Fogón de los Arrieros ha sido analizado por Cantero a partir del estudio de las relaciones entre aparatos estéticos, épocas y superficies de inscripción del Fogón. Cantero, Emanuel, *Atlas Fogonis, op. cit.*

⁵⁰ AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 12.09.1958.

⁵¹ En correspondencia a Aldo Boglietti le comenta que recibió una suya y cheque; envía las tarjetas de año y que manifiesta estar en momento de realizar la prueba para la tapa del *Boletín del Fogón de los Arrieros*. Asimismo le comenta de su viaje al exterior, por lo que indica que los pagos posteriores se realicen con giro a nombre de su hijo, Andrés Norberto Cóppola. Agrega que si quisieran repetir *Juegos de interiores* puede dirigirse a Antonio de Hellebronth a quien dejó los negativos: “Este muchacho es un excelente fotógrafo y colaborador...”.

AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 30.11.1958.

⁵² De una carta enviada a Hilda Torres Varela se deduce que en julio de 1960 regresó a Buenos Aires y que lo primero que realizó fue ampliar las últimas fotos tomadas en el Fogón, entre ellas de la familia Fossatti. AEFDA. Carta de Grete Stern a Hilda Torres Varela. Haedo, 26.07.1960.

⁵³ Primera institución cultural del Chaco creada en 1938, que para la década del sesenta había menguado su actividad. Algunos de sus integrantes también participaban de las tertulias de El Fogón de los Arrieros.

⁵⁴ *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VII, n°80, agosto de 1959.

⁵⁵ *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VIII, n°89, mayo de 1960.

⁵⁶ Cf. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Giordano, Mariana, "El Fogón de los Arrieros y el plan de embellecimiento de Resistencia durante la década del sesenta" en *XII Encuentro de Geohistoria Regional*, IIGHI, Resistencia, 1992, pp.161-175; Giordano, Mariana, "Exhibir bajo las estrellas. Un Museo al aire libre", en Bellido Gant, María Luisa (Coord.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El Museo como protagonista*, Madrid, Ed. Trea, 2007, pp.127-143. Sobre el proceso de patrimonialización de las obras emplazadas por el Fogón véase Sudar Klappenbach, Luciana y Reyero, Alejandra, "La gestión de El Fogón de los Arrieros y su implicancia en los procesos de patrimonialización del paisaje cultural de Resistencia, Chaco, Argentina", *Apuntes. Revista de estudios sobre Patrimonio Cultural*, vol. 29, n° 2, Bogotá, Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, julio-diciembre 2016, pp. 8-23.

⁵⁷ AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 6.11.1964.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Esta carpeta-album, de tipo bibliorato, conservada en El Fogón de los Arrieros, tiene montada las fotos sobre un *passe-partout* en el que se encuentra la firma de Grete Stern en cada pie de la foto. Las copias revelan una variedad de tamaños: 15,5 x 23 cm., 17 x 21 cm., 15 x 18 cm., 17,3 x 23 cm., 18 x 24 cm.

⁶⁰ AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 6 de octubre de 1965.

⁶¹ *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, Suplemento 1964 / n°109, enero/abril 1965, p. 32.

⁶² Cf. Prámo, Luis, "Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco", *op. cit.* Un análisis sobre las exposiciones contemporáneas de fotografías de indígenas, entre ellas las de Grete Stern, véase en Barrios, Cleopatra y Reyero, Alejandra, "Fotografía argentina y mediatización del arte contemporáneo. La construcción de mitos nacionales en proyectos expositivos expandidos en la web", *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, vol. 13, n° 2, Bogotá, Universidad del Rosario, 2020, disponible en <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.8155>; Reyero, Alejandra, "La fotografía etnográfica chaqueña en el mercado contemporáneo del arte: crítica curatorial y circuitos expositivos", en Giordano, Mariana (Coord.), *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a desplazamientos, visualidades*

y artefactos, Buenos Aires, Biblos, 2018, pp. 171-188.

⁶³ Prámo, Luis, "Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco", *op. cit.*, p. 39.

⁶⁴ Stern, Grete. "Los aborígenes del Gran Chaco Argentino. Un relato de viaje", *op. cit.*, p. 55.

⁶⁵ Prámo, Luis, "La obra de Grete Stern...", *op. cit.*, pp. 32-33.

⁶⁶ Cf. Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra, "La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea. Actualizaciones de viejas percepciones", *Ramona* N° 94, 2009, pp. 29-36; Reyero, Alejandra, "Entre el registro documental y el artificio estético. Miradas fotográficas contemporáneas sobre el indígena chaqueño" en *La resistencia escultórica de un Chaco impenetrable*, Resistencia, Fundación Urunday, Paolo Ruíz Casa Editora, 2010, pp. 113-123; Reyero, Alejandra, "Sobre la eficacia de la categoría «arte» para pensar el estatuto actual de la fotografía etnográfica chaqueña", en Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra (Comps.), *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*, Resistencia, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura-Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2011, pp. 157-190.

⁶⁷ Véase Giordano, Mariana, *Indígenas en la Argentina*, *op. cit.*

⁶⁸ Cf. Alvarado, Margarita y Giordano, Mariana, "Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego", en *Magallania*, vol. 35, n° 2, Punta Arenas, Universidad de Magallanes, 2007, pp. 15-36.

⁶⁹ Cf. Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra, "La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de de Guido Boggiani y Grete Stern", *Argos*, vol. 27, n° 53, 2010, pp. 59-90.

⁷⁰ Stern, Grete, "Los aborígenes del Gran Chaco Argentino. Un relato de viaje", *op. cit.*, p. 61.

⁷¹ Poole, Deborah, *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

⁷² Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra, "La representación fotográfica de la sonrisa ...", *op. cit.*, p. 81.

⁷³ Stern, Grete, "Los aborígenes del Gran Chaco Argentino. Un relato de viaje", *op. cit.*, p.58.

⁷⁴ *Ibid*, p.55.

⁷⁵ Cf. Escobar, Ticio, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, Servilibro, 2012; Montani, Rodrigo, "Arte y cultura: hacia una teoría antropológica del arte(facto)", *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos*, vol. 2, Concordia, Ministerio de Cultura y Educación de Entre Ríos, 2016; Matarrese, Marina, "Antropología y estética: el caso de la cestería pilagá (Gran Chaco, Argentina)", *PROA. Revista de Antropología e Arte*, vol. 1, n° 4, 2013, disponible en <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/issue/view/134/11>

⁷⁶ Cf. Rosa, María Laura, "Entre el deseo y la represión. Grietas del ideal de domesticidad en la obra fotográfica de Grete Stern para la revista *Idilio*", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n° 22, 2012, pp. 52-68.

⁷⁷ Diversos estudios antropológicos recientes han abierto líneas de investigación desde perspectivas de género sobre la mujer indígena. Cf. Hirsch, Silvia (coord.), *Mujeres indígenas en la Argentina. Cuerpo, espacio, poder*, Buenos Aires, Biblos, 2008.

Cómo citar este artículo:

Giordano, Mariana, "El Chaco como experiencia institucional, artística e intercultural en la producción de Grete Stern", 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. 1-28, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

Introducción

Con motivo de celebrarse el 70° aniversario de la provincialización del Chaco, en este trabajo se recorren algunos lugares de memoria y acontecimientos de relevancia para la provincia del Chaco y en relación a ellos se analiza un breve corpus de obras pertenecientes al acervo artístico de la provincia, desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX por chaqueños que tuvieron por objetivo representar en clave descriptiva la conformación del Chaco. Los relatos sobre los orígenes del Chaco son un complemento para aproximarnos a las representaciones discursivas en relación a la iconografía chaqueña y por ello a partir de algunas variables analíticas presentes en los discursos historiográficos, revisaremos la producción de obras que circularon por los primeros espacios de exhibición y difusión artes visuales en el Chaco y que posteriormente fueron instalándose institucionalmente, contribuyendo así a la conformación del acervo artístico de la provincia. La institucionalización tardía de la provincia del Chaco (1951) en relación a otras provincias y la acción oficial por parte de las entidades culturales oficiales, permiten observar como a través de estos procesos y atendiendo a las acciones de historiadores y artistas se buscaron promover y proyectar algunas ideas y valores sobre la población chaqueña.

Historias, memorias e imágenes para el Chaco

En la asociación entre historiografía e iconografía, y sin desestimar otras contribuciones de la literatura y la música, a mediados del siglo XX las y los artistas e intelectuales comenzaron a contribuir con sus producciones en la representación de los primeros imaginarios sobre la provincia.

Con el surgimiento en simultáneo de las primeras historias y relatos fundacionales sobre el Chaco, aparecieron también las imágenes descriptivas, conmemorativas y celebratorias que desde el arte como de la historia, comenzaron a concentrarse en la descripción del paisaje, las costumbres de sus habitantes, los tipos sociales de las y los pobladores de diferentes grupos culturales, la vinculación de éstos a las actividades económicas y finalmente, a los acontecimientos relevantes para su historia fueron nutriendo de imágenes al Chaco.

Lo que nos interesa particularmente, es analizar las obras artísticas que además de su inserción en los acervos patrimoniales, aluden a la llegada de los inmigrantes friulianos a Resistencia a fines del siglo XIX, y cómo este acontecimiento es asociado a la fundación del Chaco. Y además, cómo estas imágenes artísticas en relación a las representaciones y discursos históricos han sido incluidas en el circuito institucionalizado.

La elaboración de estas representaciones o imágenes simbólicas, su circulación, apropiación, resignificación y hasta abandono o destrucción está relacionada con las formas de asimilar, de aprender y hasta de imaginar y rediseñar nuevas posibilidades para los espacios que habitamos comunitariamente. Referiremos a ellas a través de una breve descripción y análisis de los elementos plásticos que aparecen en las obras, estableciendo diálogos con representaciones del campo de la palabra permitirá percibir cómo a través de estas propuestas se fueron elaborando algunos de los imaginarios sociales sobre el Chaco.



Imagen 1. Rafael Galíndez, *El desembarco*, 1963, óleo sobre tabla, 78 x 122 cm. Colección Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau, Resistencia, Argentina.



Imagen 2. Rafael Galíndez, *La danza del fuego de los matacos*, 1974, óleo sobre tabla, 70 x 120 cm. Colección Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau, Resistencia, Argentina.

Los procesos políticos devinieron en la provincialización, movilizaron a inicios de la década del 50 la institucionalización de las artes a partir de la organización de exhibiciones, la realización de concursos, salones y la convocatoria a artistas a eventos oficiales o al desarrollo de obras conmemorativas y las primeras propuestas de periodización histórica sobre el Chaco comenzaron a escribirse en simultáneo, desde la pluma de aquellos que integraron los núcleos iniciales de sociabilidad y junto a aquellas ideas, también se fueron recuperando los acontecimientos dignos de memoria colectiva vinculados a aspectos geográficos, políticos, económicos y culturales del Chaco.

Los primeros discursos historiográficos que se preocuparon por la descripción del paisaje y la conformación de la sociedad chaqueña datan de mediados del siglo XX, una época en la que la historia aún no estaba profesionalizada en la región, pero de la que el campo académico actual reconoce su pretensión de rigurosidad en la elaboración de aquellos primeros textos. Dichas obras refieren al Chaco como un espacio habitado por un lado, originariamente por una población indígena *guerrera*, de *gran hostilidad* y *bravura*. Y por otro lado, por los diferentes grupos de “blancos” que intentaron ingresar al *chacú* en sucesivas oportunidades. El primer indicador que hallamos para el análisis de esta relación entre los discursos históricos e iconográficos tiene que ver con su correspondencia. En términos generales, los relatos históricos expresaron que las tribus que habitaron originariamente el Chaco eran *valientes* y *hostiles guerreras*, que ofrecieron durante siglos una fuerte *resistencia* y constituyeron una *peligrosa amenaza*, y por dicha razón se habían demorado los sucesivos intentos de penetración. Sin embargo, las representaciones artísticas sobre las comunidades indígenas que se hallaron en acervos patrimoniales no han sido consecuentes con dichas descripciones. No obstante, sobre el acontecimiento del desembarco de los italianos, se han hallado diferentes versiones que refieren a dicho momento, y que coinciden tanto en sus representaciones discursivas como iconográficas. Por lo tanto, lo que intentaremos percibir en esta correspondencia entre discursos historiográficos y artísticos es por qué la representación del desembarco de los friulianos se inscribe como *acontecimiento histórico* asociado a la fundación del Chaco y cómo es el tratamiento de sus protagonistas, para comprender como se fueron proyectando algunas ideas y valores sobre la conformación de la provincia y los valores y modelos de virtud para la pretendida sociedad chaqueña.

Pensar el Chaco. Gestión cultural, política e instituciones artísticas

A fines del siglo XIX Eduardo Schiaffino señaló que Buenos Aires era *un gran cuerpo sin alma* debido la carencia de la actividad artística, por la falta de apoyo por parte del Estado a los intentos de promover un campo cultural oficial. Esta situación se leyó de manera semejante entre los miembros de las incipientes elites políticas e intelectuales del Chaco, quienes recurrentemente señalaron así como Schiaffino, que el progreso material sin impulso de las artes estaba incompleto. Laura Malosetti Costa señaló que desde fines del siglo XIX en Buenos Aires, la representación de los *héroes* y *acontecimientos históricos* sobre los que se fundaba la idea de *nación*, promovería la creación de un *imaginario nacional*, lo que fue atendido por algunos actores de la escena política que comprendieron la importancia estratégica de la formación de artistas para el impulso industrial, creativo y moderno.¹ Estas ideas también estuvieron presentes en las primeras décadas del siglo XX, en el campo

de la política chaqueña, que iba camino a su organización e institucionalización tanto política como cultural y que promovieron algunas ideas e imágenes de un Chaco en construcción.

A setenta años de la promulgación de la ley N°14037 con la que el 8 de agosto de 1951 se estableció la provincialización del Chaco, se inició el camino final hacia la institucionalización oficial de la provincia. Por tal motivo, nos enfocamos en las posibles relaciones que pueden establecerse entre la historia provincial, la gestión institucional de las artes y los itinerarios iconográficos que refieren a los orígenes o la fundación del Chaco en función de su circulación en canales de difusión institucionalizada, como lo fue por ejemplo, la incorporación de obras a los acervos de museos, la exhibición en edificios de gobernación, o su exposición y premiación en circuitos oficiales. Revisar el pasado a través de los canales oficiales de circulación del arte permite atenderlo desde una perspectiva que revisa los sinuosos senderos de nuestras historias, ya que nos interesa percibir la potencia de las imágenes que se van instalando como representativas del “arte chaqueño” o “del Chaco”. Plantearlo en términos institucionales nos permite reflexionar particularmente sobre qué bases discursivas se fueron edificando dichas memorias oficiales que tuvieron por objetivo hallar, definir y reforzar sentimientos de pertenencia entre los habitantes de comunidades heterogéneas, con el fin de propiciar algunos valores para el encuentro y la cohesión social. En este trabajo intentamos advertir qué fronteras simbólicas se marcaron a partir de las referencias que delinearon los discursos tanto históricos como artísticos y cómo a través de las instituciones se propiciaron determinadas miradas sobre el Chaco, su población y fundación.

El pasado del Chaco no responde solamente a lo concerniente a su organización política como provincia, ya que como región, el Gran Chaco argentino ha sido caracterizado como un vasto territorio habitado por una diversas naciones indígenas nómades, cazadoras y recolectoras, destacadas en los relatos primigenios por su bravura, que se manifestó en la resistencia ofrecida a los intentos de ocupación del territorio. Dado a su carácter nómade, y tal como señaló el historiador Ernesto Maeder estos pueblos indígenas presentaban una gran diversidad de lenguas, características étnicas y culturales y no fue posible dimensionar su ubicación y dimensiones demográficas dado a la escasez de fuentes de información.²

Los primeros intentos de ocupación del territorio por parte de sociedades occidentales (u occidentalizadas) así como también las descripciones del paisaje y habitantes fueron las expediciones españolas a mediados del siglo XVI, como las de Gaboto y García, pero los ingresos al territorio que dieron resultado, fueron posible recién dos siglos después, a mediados del XVIII cuando prosperó por algunas décadas la reducción de San Fernando. Los relatos de la época y las reconstrucciones historiográficas profesionales desarrolladas durante el siglo XX resaltaron cómo en aquellas descripciones se señalaba a las diversas tribus chaqueñas como *valientes* y *guerreras*.³ Pero la ocupación efectiva por parte de posteriores intentos de colonización sería posible a instancias de las campañas militares nacionalistas, con la creación de la Gobernación del Chaco (1872) y la del Territorio Nacional (1884). Tras diferentes procesos de fundación de colonias en el Territorio Nacional del Chaco en las primeras décadas del siglo XX, la demorada autonomía provincial se concretó a instancias del gobierno de Juan Perón en 1951 que por dicho motivo, inicialmente se impuso a la provincia el nombre del entonces presidente en funciones, hasta que

en 1955 se volvió a la denominación Provincia del Chaco.

Las imágenes e ideas que aparecen en el arte y en la historiografía de los últimos setenta años, nos conducen a divisar a vuelo de pájaro, las décadas previas, ya que presentan la antesala del momento que nos convoca, y constituye un momento de relevancia para la actividad cultural del Chaco.

Durante las décadas del 30 y 40 la colonia Resistencia era una localidad de casas bajas y su núcleo urbano había crecido a una velocidad sostenida con el arribo de un importante flujo de comerciantes y profesionales universitarios provenientes de otras ciudades, que se fueron instalando en una tierra promisoría de paz, trabajo y progreso, tal como profetizaban los discursos de la época. Para entonces, la vida cultural resistenciana era intensa y desde la década del 30 comenzaron a crearse las primeras instituciones culturales y talleres de enseñanza artística. El Ateneo del Chaco (1938-1965) posibilitó la creación del Taller de Artes Plásticas (1948) bajo la dirección del artista René Brusau.⁴ El Fogón de los Arrieros (surgido hacia 1943-44) fue otro de los espacios señeros del desarrollo de las primeras conferencias de intelectuales, exposiciones de artes plásticas, presentaciones de teatro y ejecución de conciertos musicales, aunque de iniciativa particular.⁵

El Ateneo del Chaco constituyó la formalidad de las ideas y los proyectos que surgían desde las voluntades particulares de la sociabilidad resistenciana de las que participaban profesionales de distintos campos, no necesariamente del campo del arte y la cultura, como por ejemplo, profesionales de la medicina, bioquímica, veterinaria o antropología que se daban cita en los ámbitos de sociabilidad chaqueña. El Ateneo del Chaco fue la primera institución dedicada oficialmente al ámbito de las artes, donde se expusieron las obras de los primeros artistas plásticos chaqueños, y por donde pasaron también importantes referentes de las letras y la plástica de orden nacional, como Jorge Luis Borges, Raquel Forner, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni por nombrar algunos. Por su parte, El Fogón de los Arrieros fue uno de los núcleos informales de intelectuales, artistas y amantes de las artes que mayor relevancia cobró en el tiempo por el alcance de sus acciones y eventos de jerarquía.⁶ Si bien las acciones y ámbitos de sociabilidad no estaban restringidas solo a estos espacios, fueron dos faros en la cultura resistenciana de la primera mitad del siglo XX, en la que también se destacaron las salas de cine, clubes, bares y peñas que fueron importantes puntos de reunión de las y los chaqueños. Para entonces, en palabras de María Silvia Leoni, el Chaco se presentaba ante el mundo “como un territorio pujante, con un notable progreso demográfico, económico y cultural que lo colocaba al frente de los otros territorios (nacionales) e inclusive, por delante de otras provincias”.⁷

Como señaló Leoni, en el Chaco no hubo una elite con tradición histórica, de modo que el éxito económico de sus pobladores fue el factor que posibilitó a algunos comerciantes, miembros de la política municipal y del campo profesional-intelectual, reflexionar sobre cuestiones inherentes al Chaco.⁸ Además de promover y participar de las actividades culturales y de esparcimiento, también se inició un proceso de resguardo y puesta en valor de las memorias del Chaco y los aportes de cada comunidad, mientras se iban proyectando ideas sobre el porvenir para las generaciones venideras.⁹ De algún modo se pretendía “hacer el Chaco” no solo desde las acciones concretas sino también desde las intenciones políticas y por ello, la palabra, los monumentos, los actos de conmemoración, las efemérides y las

imágenes artísticas contribuirían en gran medida en esta construcción.

En diferentes trabajos académicos sobre el arte del Chaco se analizan con sentido histórico las décadas del 40 al 60 y hay un consenso generalizado en que hacia la década del 50 se va constituyendo un campo intelectual y artístico fluido que comenzaría a consolidarse a partir de dos hechos significativos: la creación de la Dirección de Cultura en 1957 a cargo de Hilda Torres Varela y la Universidad Nacional del Nordeste en 1958 que supuso la radicación de intelectuales y profesionales de otras provincias en tierras chaqueñas.¹⁰ El inicio de la vida institucional de la provincia, implicaría desde los años 50 un importante apoyo para la institucionalización de actividades que fueron surgiendo desde la Dirección de Cultura, y que generó el marco necesario para encaminar el proceso de consolidación institucional de las artes plásticas. Fue a partir de esta década en que se creó de la Academia de Bellas Artes (1959), se organizó el Primer Salón de Artes Plásticas del Nordeste (Chaco, 1968) por la Dirección de Cultura de cada provincia sede,¹¹ así como también el primer Salón Bienal de Artes Plásticas del Chaco (1976) que llegó a su quinta edición en el año 1980, a los que siguieron los Salones Regionales de Dibujo y Grabado (1983 a 1991) a instancias del Museo Provincial de Bellas Artes creado en 1982 y que también promovió el Salón Bienal de Arte de la Provincia del Chaco (1990).¹²

Durante la segunda mitad del siglo XX la participación de artistas en exposiciones, salones nacionales y regionales dotó al arte chaqueño de sus figuras más destacadas y con el despliegue de un marco institucional oficial, el desarrollo del campo artístico generó más posibilidades para la proliferación de artistas y actividades culturales. La participación sostenida de los certámenes de dibujo, pintura, escultura y grabado fueron posicionando a referentes de la plástica local. Además, las obras premiadas pasaron a conformar los acervos artísticos oficiales de la provincia. Obras de autoría de Alfredo Pértile, Rodolfo Schenone, Susana Tota de Domínguez Soler, Ivan Sagarduy, Orfelía García, Eddie Torre, Hebe Nistal de Piat, Amalia Feldman de Glombosky, Domingo Arena, Menoldo Díaz, Ricardo Jara, María Elena Frappa, Oscar Sanchez, Olga Degani, Elizabeth Aldave Duporteau, Rolando Saa Fleitas, Humberto Gómez Lollo, Lilly Zollinger de Escribanich, Fabriciano Gómez, Julio Zalazar, Mario Vanega, Francisco Ferrer, Gladys Goitía, Beatriz Moreiro, María de los Ángeles Soler, María Itatí Gianneschi, Juan José Stegmayer, Mariana Stegmayer y tantos otras/os artistas son las y los autores que integran los acervos provinciales y son citados frecuentemente como referentes de la plástica chaqueña. Sus obras son referencias del patrimonio del Chaco ya que las acciones oficiales permitieron generar un vasto corpus de obras plásticas que actualmente se exhiben como piezas artísticas en instituciones provinciales y circulan en ámbitos de exhibición oficial. La celebración de concursos y salones, además de incrementar el patrimonio artístico, permitió indagar en los intereses temáticos de artistas, como en la selección de jurados y a su vez en las políticas públicas desarrolladas para la asignación de premios e incorporación de bienes simbólicos al capital provincial.

Nuestro interés en los itinerarios iconográficos sobre la conformación y fundación del Chaco y la consecuente proyección de imaginarios visuales nos condujo a relevar no sólo qué pintaban, esculpían, grababan o dibujaban las y los plásticos durante los setenta años del Chaco provinciano, sino también qué significados podemos rastrear a partir de dichas propuestas plásticas. En relación a ello, no debería subestimarse el rol asumido por los y las gestoras de la Cultura

y de las instituciones oficiales como Museos o espacios de gestión, exposición o jurado de concursos y salones, ya que las disputas por los espacios de poder ha sido puesta en cuestión en diversas ocasiones y las tensiones generadas al interior de las instituciones han provocado tensiones y rupturas dentro del mismo campo.¹³

Por lo dicho hasta aquí, es preciso destacar un factor importante: el tratamiento del género de la pintura de historia no ha sido visitado frecuentemente por las y los artistas. Quienes lo hicieron, se enfocaron mayormente en el momento del desembarco de los inmigrantes italianos el 2 de febrero de 1878, y ello guarda relación con un segundo factor que está vinculado a la provincialización: estos asuntos constituyen un momento singular en el arte chaqueño, dado que entre los años 50 y el centenario del desembarco (1978), se establecen una serie de actividades celebratorias de dicho acontecimiento. Se erigen monumentos, se realizan salones y concursos en los que los artistas (mayormente legitimados) toman el asunto para sus obras, aunque no lo hacen de manera exhaustiva, ya que como se dijo entre los años 40 y 60 la influyente promoción institucional y la presencia de instancias de formación y circulación de artistas, promovió cierta adscripción a las formas del arte moderno.

Sacrificio y coraje: los inmigrantes friulianos en los discursos históricos y artísticos

La única pintura que se exhibe en el hall de ingreso al edificio de la gobernación del Chaco es un óleo de grandes dimensiones, pintado por Alfredo Pértile en 1977 a poco del centenario del desembarco de los italianos que llegaron a las orillas del Río Negro a fines del siglo XIX (Imagen 3). Unos escalones más arriba, en el mismo edificio, otra versión del mismo acontecimiento realizado décadas antes por el mismo autor, se ubica sobre las espaldas de cada gobernador que asume la conducción del Chaco, ya que en el despacho principal se halla la versión realizada en 1954, marcando desde un sitio estratégico un acontecimiento de relevancia para la memoria del Chaco (Imagen 4).

Tanto desde la tinta y la pluma como desde los óleos y pinceles, las representaciones del acontecimiento de 1878 se han destacado en el campo del arte para constituirse como un momento histórico para su recordación. Desde las obras de Seferino Gherardi a Carlos López Piacentini, sin omitir a otros tantos historiadores y artistas de la palabra que han promovido el desembarco de las familias friulianas como acto fundacional de la ciudad, copiosas páginas de la historia han contribuido a la construcción de un imaginario que se apoya en la llegada de los italianos y su complejidad al *trabajo sacrificado* para dar vida a la colonia Resistencia desde un escenario *desértico*.

Si bien las obras historiográficas, no omitieron el señalamiento de la existencia de naciones indígenas, de obreros criollos y de miembros de las milicias en instancias previas a la llegada de los italianos, así como tampoco se excluyó la referencia a los consecutivos contingentes inmigrantes que llegaron al Chaco desde otras naciones europeas o desde otras provincias argentinas y países limítrofes, las imágenes artísticas que aparecen institucionalizadas responden en mayor medida al acontecimiento del desembarco de los friulianos a orillas del Río Negro, como acto mítico-fundacional.



Imagen 3. Alfredo Pértile, 2 de febrero, 1977, óleo sobre tabla, 186 x 245 cm. Ubicación: Hall de Ingreso, Casa de Gobierno del Chaco, Resistencia, Argentina.

Lo primero que nos interesa atender es cómo desde las reconstrucciones históricas, en ocasiones el desembarco fue representado como un acto heroico y audaz, que lo convertirían en una hazaña destacada frente a otros intentos fallidos de fundación. En relación a ello, Seferino Geraldi señaló que en sus orígenes “el solo pensar en venir a habitar nuestra provincia, hacía temblar aún a los más guapos” y con respecto específicamente a la población de la colonia Resistencia, cita diferentes fuentes documentales “para que se tenga una noción de lo que sufrieron aquellos hombres que vinieron de pueblos milenarios a forjar una avanzada civilizadora en el desierto verde”.¹⁴ La perspectiva de Guido Miranda apoya esta visión en tanto cuestiona el volumen de la decisión de los inmigrantes de asentarse en San Fernando, e incluso duda de la decisión de los colonos sobre afincarse en estas tierras, apelando a ideas sobre lo heroico y sacrificado de la hazaña: “Salvo que aquellos heroicos viajeros padecieran de una profética vocación de sacrificio que cuesta conciliar con su humildad, resulta imposible atribuirles una conciencia cabal de los móviles de la hazaña”.¹⁵

En estas pocas líneas extraídas de los primeros discursos históricos sobre el Chaco puede percibirse el uso de adjetivaciones y metáforas que apuntan no solo a destacar la hostilidad del clima y el paisaje chaqueño en relación a la llegada de las primeras setenta y siete familias en 1878, sino a construir en términos metafóricos sus héroes y los respectivos acontecimientos dignos de memoria.¹⁶

En el campo de la plástica, también aparecieron representados estos asuntos en la segunda mitad del siglo XX, más específicamente desde la década del 50 y hacia el año 1978, cuando se conmemoraría el centenario del desembarco de los italianos en a orillas del Río Negro.

En el caso de los óleos de Pértile (1954 y 1977) el pintor tampoco omite la presencia indígena y la incluye en ambas versiones de su composición sobre el desembarco, aunque en segundo plano y aún la orilla de enfrente, al otro lado del río.¹⁷



Imagen 4. Alfredo Pértile, 2 de febrero de 1878, 1954, óleo sobre tabla, Colección Museo de Bellas Artes René Brusau, Ubicación: Casa de Gobierno del Chaco, Resistencia, Argentina.



Imagen 5. Alfredo Pértile, 2 de febrero de 1878, (detalle en el centro de la composición. Presencia indígena al otro lado del Río Negro), 1954.

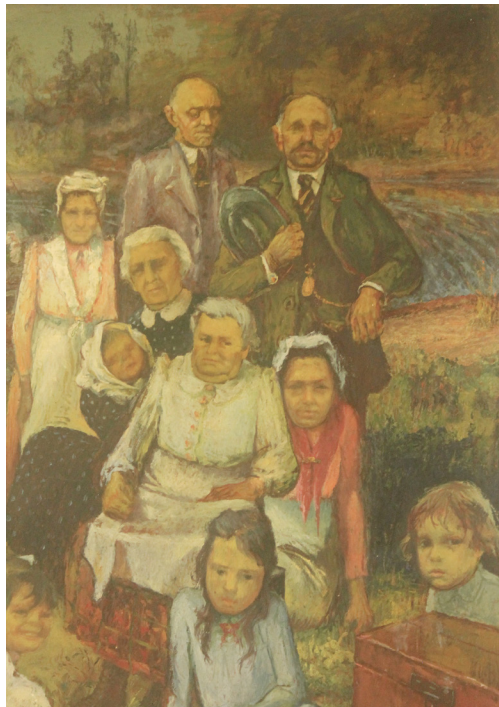


Imagen 6. Alfredo Pértile, *2 de febrero*, (detalle en la esquina superior derecha de la composición. Presencia indígena al otro lado del Río Negro), 1977.

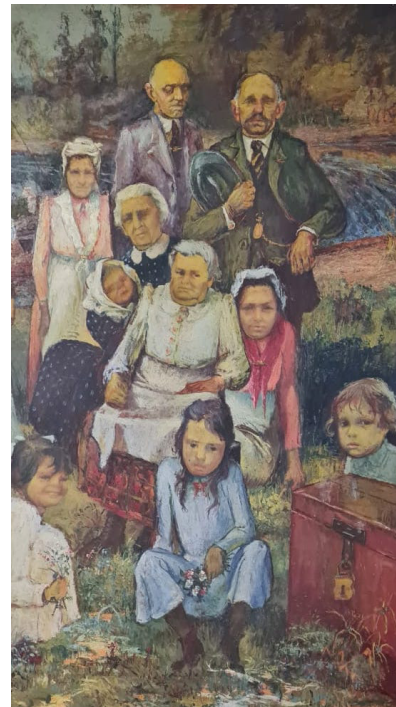


Imagen 7. Alfredo Pértile, *2 de febrero*, (detalle en la esquina superior derecha de la composición. Presencia indígena al otro lado del Río Negro), 1977.

La obra de Guido Miranda (1955) y el primer óleo de Pértile sobre el arribo de los italianos (1954), corresponden a la misma época de realización. Así como Pértile contrasta el cromatismo vivaz con la pesadumbre del lenguaje corporal y los rostros de los personajes representados, Miranda contrapone la geografía italiana con la chaqueña para señalar con elocuente prosa el *coraje* necesario para la aventura de radicarse en un Chaco *vacío*:

Hay que apreciar la insondable distancia que mediaba entre una aldea de Italia y el puerto desmantelado de San Fernando, para comprender la potencia sugestiva de la ley, que estimuló en el inmigrante el coraje indispensable para lanzarse a las oscuras bodegas marinas de la época y de barco en barco, tocar por fin aquella diminuta playa de arena blanda, que un agua azabache enlodaba con perezoso vaivén, hundida en una comisura del bosque, vacía y quimérica.¹⁸

El acontecimiento de 1878 es sin dudas, el asunto histórico predilecto por la historiografía y los artistas chaqueños, y en gran medida, estos discursos se enfocaron en la imagen de la *familia*. Lo interesante del análisis de la obra de Pértile (1954), es que dichas familias se caracterizan por algunos elementos que se repiten en otras composiciones plásticas: su inserción en el escenario del desembarco, a orillas del

Río Negro donde se destaca la vegetación abundante y espesa. La predominancia del verde, otorga la clave para interpretar el espacio en términos del reiterado *desierto verde* y el *desierto* se asume *vacío*, excepto por un diminuto grupo de indígenas que aparecen en el fondo de la escena en ambas versiones y son apenas divisibles. Sus torsos están al descubierto y tienen lanzas en sus manos. Los indígenas son pocos y están a distancia, por lo que se entiende que no constituyen una amenaza para las numerosas familias recién llegadas.

En la versión de 1954, los barcos y los personajes se encuentran en el centro del plano. Los personajes se organizan compositivamente en dos pequeños grupos a un lado y otro de los barcos que están en el fondo de la escena. La división por grupos contribuye a reforzar la idea de reunirse por familias, que están constituidas por una pareja (hombre y mujer) y algunos niños y niñas. Otros personajes completan la composición. Los personajes en primer plano, aparecen de pie y unidos, en el caso del grupo de la derecha, una mujer mayor abraza a un niño.

Los rostros denotan la pesadumbre o el cansancio que hacen referencia al largo viaje, aunque a pesar de ello, todos están decorosamente vestidos: los hombres con trajes, las mujeres con vestidos y sus cabezas cubiertas con pañuelos. Aunque sus ropajes no son suntuosos, algunos elementos denotan cierta *distinción*, como los trajes, relojes y las pipas en los hombres y los delantales y pañuelos en las mujeres que además son un símbolo de *trabajo*.



Imagen 8. Alfredo Pértile, *2 de febrero*, cuadro con marco, 1977.



Imagen 9. Alfredo Pértile, 2 de febrero, (detalle en la lateral izquierdo de la composición. Personaje masculino), 1977.

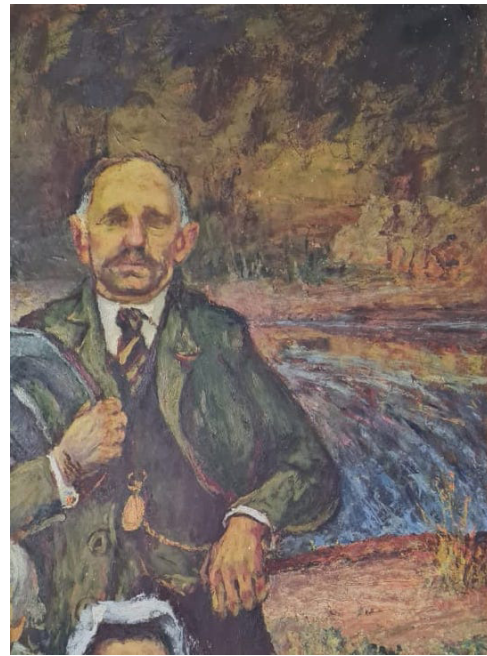


Imagen 10. Alfredo Pértile, 2 de febrero, (detalle de personaje masculino con objetos de distinción y presencia indígena al fondo), 1977.

En el primer plano bajo, Pértile ubicó los elementos que darán importancia simbólica a la representación: las herramientas de trabajo y labranza de la tierra, y los baúles. Hachas, azadas, rastrillos, tenazas, guadañas y hasta un yunque simbolizan el trabajo de la tierra, es decir, la agricultura que desarrollarán posterior al desembarco. Ubicados en primer plano estos elementos refuerzan aquello en lo que la historiografía se esmeró en señalar: los inmigrantes trajeron herramientas, porque vinieron a construir: a “Hacer el Chaco”. Y finalmente, los baúles enormes, pesados, cerrados, mostrarán que sus pertenencias, aunque ocultas, están allí porque llegaron y no habrá tiempo para pensar el regreso.

Así los hemos visto quienes tuvimos oportunidad de conocerlos, con el ceño esculpido por el esfuerzo, anudados para siempre al destino de la tierra chaqueña, indiferentes a las luces fatuas que antes los llamaban, con una ilusión encofrada en el interior de sus almas, viva o muerta, ni a ellos mismos les importaba saberlo, porque habíanse aliviado de todo cálculo y discurrían por entre la obra de sus vidas francamente jugadas, libres, serenos y altivos.¹⁹

La caracterización de los discursos históricos y plásticos de aquella familia friuliana numerosa, trabajadora y unida se extenderá como una potente imagen que proyectará valores en pos de la pretendida construcción identitaria. Recordemos

que la identidad cultural se construye en relación a una otredad de la que se toma distancia y se diferencia, por lo que destacar el *trabajo*, la *unión* y el *sacrificio*, para un Chaco desértico que *había que hacer*, distinguía a los fundadores de otros grupos (indígenas nómades, criollos solitarios que llegaban al Chaco a trabajar o trabajadores golondrinas que venían para las cosechas y se volvían a sus lugares de origen, militares que se afincaban también de manera solitaria y no se quedaban en el Chaco). Guido Miranda señaló en *Tres ciclos chaqueños* que una de las claves para el éxito de la radicación definitiva de la población inmigrante en el Chaco fue la presencia de células familiares que distinguió a los colonos europeos de otros intentos de radicación: “La presencia de estas células familiares constituyó una norma de relativa gravitación en el ambiente por la cohesión de sus hábitos hogareños; (...)”.²⁰ Por ello, la imagen de las familias italianas presentaba un gran caudal de recursos para la elaboración de ideas orientadoras y la proyección de valores comunes sobre las cuales fundar una identidad chaqueña. Poética que dejaba atrás los fallidos intentos de penetración al Chaco, la lucha desigual entre blancos e indios y la política nacionalista de avance sobre las *fronteras interiores de la nación* que dividía la *civilización* de la *barbarie* y que a mediados del siglo XX, ya habían sido cuestionadas por los intelectuales e indigenistas del Chaco.

A través de diferentes recursos, la poética mítica de la familia inmigrante y la inclusión de la representación de las comunidades indígenas en la misma escena, moderaba las tensas relaciones entre “blancos e indios” del pasado. Las naciones indígenas, los criollos y los sucesivos contingentes de inmigrantes, fueron sumándose a la gesta no originaria, que construyó un discurso orientador de la identidad chaqueña y que erigió su llegada el acto de la fundación del Chaco.



Imagen 11. Alfredo Pértile, 2 de febrero de 1878, (detalle de herramientas de labranza de la tierra y trabajo), 1954.

La asociación de la historia y la iconografía en este sentido resultó efectiva para proyectar valores de *unión*, de *trabajo* asociado al *sacrificio*, de *humildad* y *coraje* a los chaqueños y chaqueñas. Resta evaluar y analizar si estos valores suponen aún, un punto de referencia o encuentro para algunos grupos sociales del siglo XXI. Si se han convertido actualmente en lugares de nostalgia de aquellos que recuerdan *lo que contaron sus abuelos* o quizás, si les resultara útil el vínculo de sangre para el éxodo que emprenden recurrentemente las juventudes que revuelven baúles y registros civiles en búsqueda de documentación de sus ancestros, para poder emigrar –como ellos– pero en sentido inverso y con motivaciones comparables.

Notas

* Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, Universidad Nacional del Nordeste. Museo Provincial de Bellas Artes “René Brusau”, Instituto de Cultura del Chaco.

¹ Malosetti Costa, Laura, *Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos 1880-1910*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

² Maeder, Ernesto, *Historia del Chaco*, Resistencia, ConTexto, 2012.

³ Ernesto Maeder recupera a través de extractos de las primeras expediciones algunas descripciones que hicieron los exploradores del Chaco y señala en repetidas ocasiones a través de citas como los indios del Chaco eran prestigiosos guerreros que generaban gran temor a los expedicionarios. Cf. Maeder, Ernesto, *op. cit.*

⁴ René Brusau junto a otros plásticos como Juan de Dios Mena, Crisanto Domínguez, Carlos Schenone, Rafael Galíndez y Alfredo Pértile formó parte del núcleo primigenio de intelectuales y artistas que soñaban una ciudad con expansión de las artes. Actualmente el Museo Provincial de Bellas Artes, creado en 1982, lleva el nombre del pintor y muralista nacido en la localidad de Villa María, pero que vivió y trabajó hasta su muerte en el Chaco.

⁵ Reyero, Alejandra, “El Fogón de los Arrieros ¿una vanguardia despolitizada? Algunas consideraciones acerca de la modernidad artística en Resistencia (1940-1960)”, *Folia Histórica del Nordeste*, n°21, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, 2013.

⁶ El Fogón de los Arrieros fue integrado inicialmente por amigos que se daban cita en el domicilio de Aldo y Efraín Boglietti, dos hermanos que habían llegado a Resistencia provenientes de la ciudad de Rosario en el período de mayor actividad de El Ateneo. Aldo Boglietti se convirtió rápidamente en un vecino reconocido, ya que su cortesía y hospitalidad lo promovió como un buen

anfitrión y organizador de encuentros. Para los años 40, los Boglietti habían establecido vínculos de amistad con artistas de las letras, la plástica, el teatro y la danza que en ocasiones daban conciertos o realizaban exposiciones en El Ateneo y luego pasaban por su hogar. En pocos años, hacia el año 1949 la casa de los Boglietti fue bautizada como El Fogón de los Arrieros y adquirió un status propio como espacio de reunión y convocatoria de artistas. Actualmente, la Fundación El Fogón de los Arrieros posee la colección de arte privada más importante de artistas de orden nacional e internacional en el Chaco.

⁷ Leoni, María Silvia, *Los comienzos del Chaco provincializado (1951-1955)*, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas - CONICET y Subsecretaría de Cultura del Chaco, 2001, p. 23

⁸ Leoni, María Silvia, *La conformación del campo cultural chaqueño. Una aproximación*, Corrientes, Moglia Ediciones, 2008.

⁹ Desde la historiografía, María Silvia Leoni señala los aportes de quienes se ocuparon de la historia y de la reflexión sobre el Chaco, como Lynch Arribálzaga, Juan Ramón Lestani, Monseñor Alumni, Hernán Gomez y Guido Miranda. La perspectiva de la historiadora, permite leer entre líneas el legado de cada historiador y los elementos sobre los que cada uno de ellos enfoca, atendiendo a sus orígenes e intereses personales.

¹⁰ En este sentido es importante destacar la figura y formación profesional de Hilda Torres Varela (1923-2002) en el campo de las artes. Formada en Letras en la Universidad Nacional del Nordeste y doctorada en la Sorbona (París). En 1949 dirigió el teatro experimental de El Fogón de los Arrieros, y entre 1953 y 1968 el Boletín, órgano de difusión de las actividades. Fue profesora e investigadora universitaria. Entre el 55 y 56 fue becada por el gobierno francés para estudiar dirección de teatro en la Escuela Charles Dullin del Théâtre National Populaire. Torres Varela fue una figura de gran relevancia, con reconocimiento en la escena nacional e internacional de las artes y la cultura chaqueña.

¹¹ Las siguientes ediciones se realizaron en Corrientes, 1969; Formosa, 1970; Misiones, 1971 y nuevamente en Chaco, 1972 y Corrientes, 1973. Estos Salones dotaron de una importante integración y continuidad a proyectos de orden regional en el Nordeste, por primera vez en la historia.

¹² La formalidad de las acciones culturales posibilitó también establecer nexos interprovinciales, junto a las también recientemente provincializadas Misiones y Formosa que se sumaron a las acciones de la Provincia de Corrientes. Las áreas de cultura de cada provincia generaron los primeros espacios de legitimación oficial del circuito artístico. Estas acciones posibilitaron el reconocimiento de artistas del Chaco y la región, además de favorecer a través de los premios adquisición, la profesionalización del campo.

¹³ Una interesante discusión que la que aún no se han realizado estudios históricos o sociológicos es sobre el rol de las y los gestores de las artes y la cultura en instituciones oficiales, como Museos, Centros Culturales, exposiciones, Salones y otros certámenes, ya que en éstos las disputas de poder ha sido una

cuestión central y en diferentes ocasiones las tensiones por estos asuntos han repercutido en las relaciones al interior del mismo campo, como sucediera por ejemplo con cuestionamientos de jurados de salones, direcciones de espacios oficiales y promoción de determinadas exposiciones.

- ¹⁴ Geraldí, Seferino, *Lo que me contaron mis abuelos. Páginas históricas del Chaco*, ConTexto, Resistencia, 2018, pp. 118-119
- ¹⁵ Miranda, Guido, *Tres ciclos chaqueños. Crónica histórica regional*, Resistencia, ConTexto, 2017, pp. 64.
- ¹⁶ En trabajos previos hemos analizado también los aportes de Juan Ramón Lestani y otros historiadores del siglo XX, que apelaron al uso de metáforas como la del *crisol de razas* o el *desierto verde* y que se tomaron frecuentemente desde el campo de las letras y la plástica. Y en este sentido también es importante considerar que el circuito social de historiadores, gestores y mecenas participaron tanto de la escritura de la historia, como de la vida política y a su vez, de la promoción de las actividades artísticas. Las figuras que citamos como referentes de la construcción de las historias del Chaco tuvieron además una importante participación en el ámbito de impulso a la actividad artística, como es el caso de Seferino Amelio Geraldí, quien además de su actividad profesional como bancario, integró activamente instituciones que contribuyeron en el desarrollo cultural del Chaco. Se debe destacar que mientras se desempeñó como gerente del Banco del Chaco convirtió a la entidad en mecenas de artistas y escritores a través de la Fundación Banco del Chaco. Como señala María Silvia Leoni en sus trabajos, es importante atender también los orígenes familiares de estas figuras de relevancia, dado que en algunos casos, eran descendientes de las primeras familias friulianas que arribaron a Resistencia a fines del siglo XIX y por lo tanto esas construcciones discursivas atendían también a aquellos intentos de preservar las memorias de sus antepasados.
- ¹⁷ Una síntesis plástica en este mismo sentido se ha analizado en trabajos previos respecto a la representación de los grupos que poblaron el Chaco en el mástil mayor de la ciudad y los aportes respectivos de cada grupo para el desarrollo económico del Chaco. En Geat, Andrea, *Historias del arte chaqueño. Identidades e imaginarios. Siglo XX*, Resistencia, ConTexto, 2017.
- ¹⁸ *Op. cit.* pp. 64
- ¹⁹ *Ibid.* pp. 68
- ²⁰ *Ibid.* pp. 110.

Cómo citar este artículo:

Geat, Andrea, "Historias, memorias e imaginarios del Chaco. La inmigración friuliana en las representaciones historiográficas y artísticas", 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. 31-46, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

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

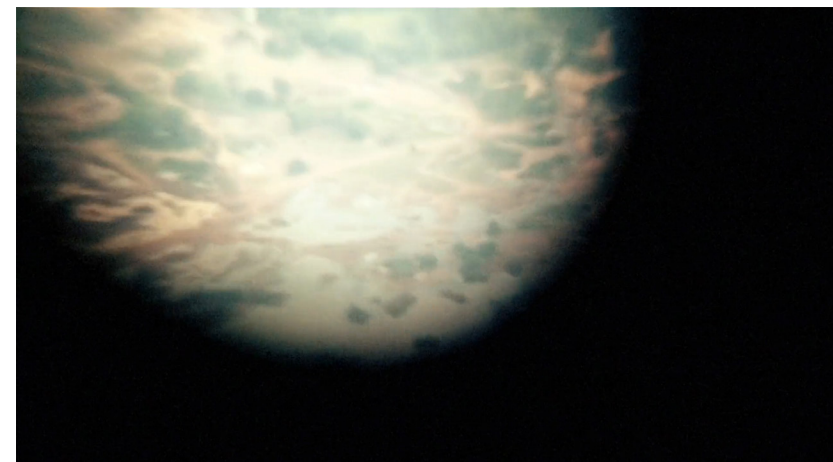


Imagen 1. Juan Sorrentino, *El último paisaje*, Still I, 2016, extraído de <https://vimeo.com/189955244>

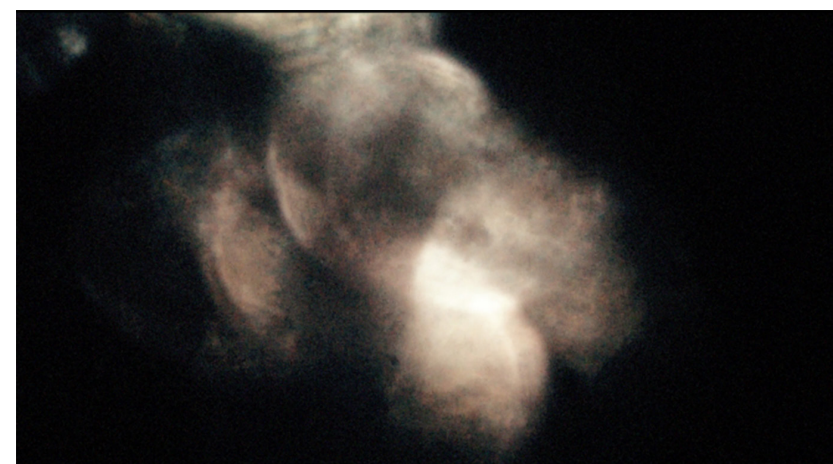


Imagen 2. Juan Sorrentino, *El último paisaje*, Still II, 2016, extraído de la web personal del artista: <https://www.juansorrentino.com.ar/El-ultimo-paisaje>

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.

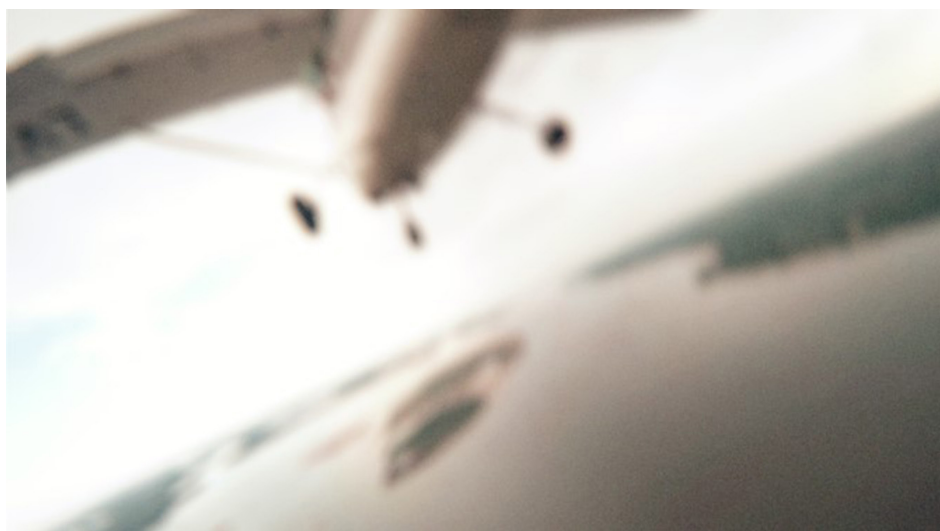


Imagen 3. Juan Sorrentino, *El último paisaje*, Still III, 2016, extraído de la web personal del artista: <https://www.juansorrentino.com.ar/El-ultimo-paisaje>

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 metafórica 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-

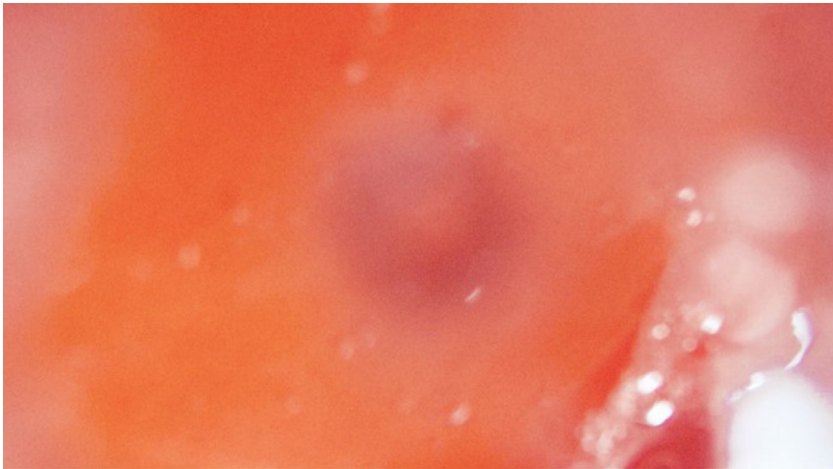


Imagen 4. Juan Sorrentino, *El último paisaje*, Still IV, 2016, extraído de la web personal del artista: <https://www.juansorrentino.com.ar/El-ultimo-paisaje>

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 objetivar 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.

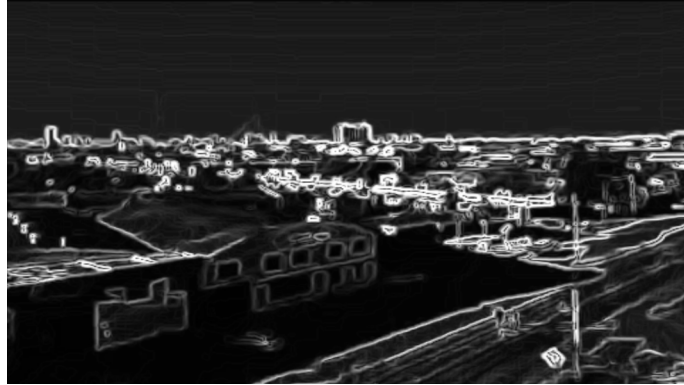


Imagen 6. Maia Navas, *Ashipegaxanacxanec*, Still I, 2020, extraído de <https://vimeo.com/538916546/>



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

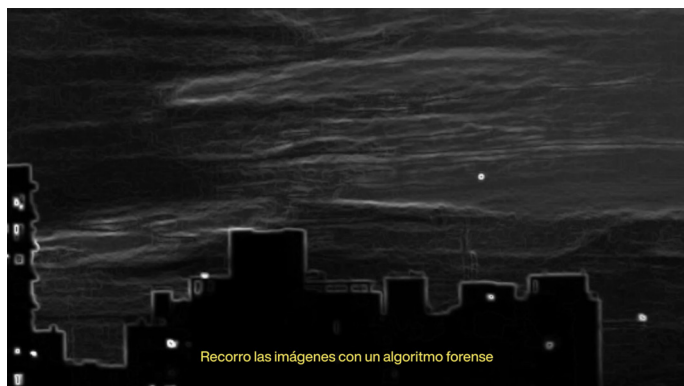


Imagen 8. Maia Navas, *Ashipegaxanacxanec*, Still III, 2020, extraído de <https://vimeo.com/538916546/>

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 Barriandos– “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

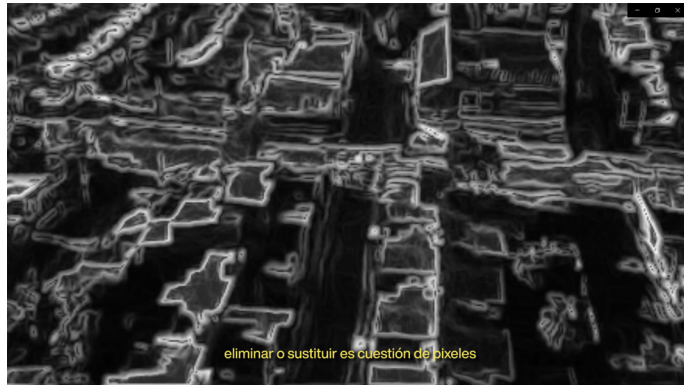


Imagen 10. Maia Navas, *Ashipegaxanacxanec*, Still V, 2020, extraído de <https://vimeo.com/538916546/>

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” eurocéntrica 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 (dehumanización 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