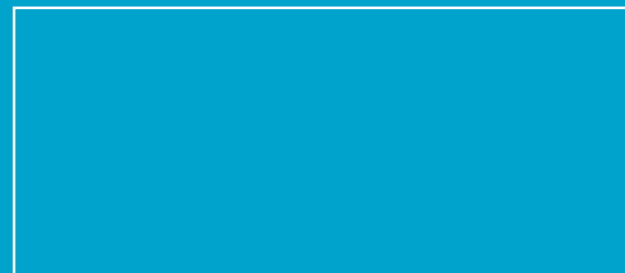


# ARQUEOLOGÍA DE LAS IMÁGENES- TÉCNICAS:

ARCHIVO Y MEMORIA  
EN DOS PROYECTOS  
FOTOGRAFICOS DE RAÚL  
STOLKINER(RES)



[REDACTED]

[REDACTED]

**Yamila Volnovich**

[REDACTED]

Universidad de Buenos Aires,  
Universidad Nacional de las Artes

**Correo electrónico:**  
y.volnovich@gmail.com

DOI: [https://doi.org/ 10.37127/25393995.52](https://doi.org/10.37127/25393995.52)

*Archeology of technical images: archive  
and memory in two photographic projects  
by Raúl Stolkiner (Res)*

## Resumen

El presente trabajo analiza los usos experimentales del archivo en dos series fotográficas del artista Raúl Stolkiner (Res). Estas obras sintetizan cierto estado de situación del pensamiento visual y audiovisual argentino, tanto por el tiempo en el que fueron realizadas -1984, inicio de la democracia luego de ocho años de terrorismo de estado y 1996, año que marca la implementación del modelo económico neoliberal- como por el modo de plantear la dimensión política de los dispositivos de visión a partir de la indagación del estatuto epistemológico de las imágenes técnicas y su relación con la memoria histórica. Ante el impacto de la reproductibilidad técnica en el arte la pregunta ¿qué es una imagen? resulta particularmente significativa si se la inscribe en el horizonte de las decisiones éticas que definen la posición de una cultura respecto de su pasado.

### Palabras clave:

Archivo, memoria, imagen-técnica.

## Abstract

*This work analyses the experimental uses of archive in two series of photographs of the artist Raúl Stolkiner (Res). These works sum up a state of the situation of Argentine visual and audio-visual thought, both for the time when they were done –1984, the beginning of democracy after eight years of state terrorism, and 1996, the year that marks the introduction of the neo-liberal economy model– and the way of outlining the political dimension of the devices of vision from the inquiry of the epistemologic statute and its relation with historical memory. Considering the strong mark of technical reproduction on art, the question what is an image? turns to be particularly significant if we inscribe it in the scope of ethical decisions that define the position of a culture regarding its own past.*

### Keywords:

Archive, memory, technique – image.

## I. Introducción

**E**n 1879 Antonio Pozzo, fotógrafo de reconocida trayectoria como retratista en Buenos Aires, acompañó en misión oficial al ejército dirigido por el General Roca durante la Campaña del Desierto. Pozzo ya contaba desde 1862 con su propio estudio y había realizado fotografías de personalidades célebres como Urquiza, Sarmiento, Mitre y Alsina. También allí, en el estudio Fotografía Alsina, un año antes de emprender el viaje a Río Negro, realizó unos retratos del cautivo cacique Pincén que más tarde se publicaron con la vincha y las boleadoras intervinidas en color rosa (Varela, 2017, p. 45).

Con sus pesados equipos acondicionados sobre mulas: cámaras y trípodes, el laboratorio de campaña, los vidrios y químicos para preparar los negativos fotográficos y revelarlos en el lugar, Pozzo registra momentos de la expedición de la columna liderada por Roca (Alimonda, y Ferguson, 2004). A diferencia de las otras cuatro columnas que arrasaron con las poblaciones Mapuches y Tehuelchesen lo que fue el genoci-

dio más silenciado de la historia Argentina, la columna de Roca no se enfrentó a ningún indio enemigo y, en consecuencia, no tuvo que disparar ni un solo tiro. Pozzo llegó cuando la guerra había terminado, con la misión de proporcionarlas imágenes legitimadoras de la campaña militar a través de un relato visual austero y objetivo que sirviera para construir simbólicamente la memoria de la nación. No se trataba solo de una contienda militar sino de la puesta en marcha de todo un sistema visual, político y económico: el comienzo brutal de la modernidad. Esto explica que la tropa estuviera compuesta, además de soldados y oficiales, por fotógrafos, científicos, ingenieros, naturalistas y, por supuesto, cinco sacerdotes capaces de ofrecer un nuevo “punto de vista sobre el territorio y una nueva sistematización discursiva sobre sus propiedades” (Alimonda, y Ferguson, 2004).<sup>1</sup> Las fotografías fijadas durante el viaje según la técnica antigua y engorrosa del colodión húmedo sobre placas de vidrio, registran el itinerario entre Carhué y Choele-Choel, los paisajes y sus protagonistas: campamentos, fuertes y poblaciones; los oficiales, la tropa, los sacerdotes y, en menor cantidad –sólo cuatro fotos del total- grupos de indios «amigos» y prisioneros expuestos como parte de un paisaje originario en vías de apropiación.<sup>2</sup>



1

**Fotografía 1.** NECAH 1879, no entregar carhué al huinca, 1996 -2003 Antonio Pozzo 1879 - res 1996, gelatina de plata entonada al selenio sobre papel y fotografía tipo C.

1 Entre los científicos estaba el ingeniero francés Ebelot y los sabios alemanes Doering y Lorentz; entre los sacerdotes el capellán de la expedición Antonio Espinosa, que se convertiría más tarde en arzobispo de Buenos Aires.

2 Las copias originales sobre papel fueron realizadas a la albúmina y se conservan repartidas entre el Museo de la Casa Rosada, el Museo Mitre, el Museo Histórico Roca y el Archivo General de la Nación. Ref. en González, Valeria, “La verdad inútil”, Museo Caraffa, Córdoba, 2003.

La fotografía se suma así, a este linaje de inventos modernos que hicieron posible, entre otras cosas, el éxito del control territorial y la instauración del nuevo modelo social: el ferrocarril (fotografiado por Pozzo), el telégrafo y el fusil Remington a repetición y sin chispa (fotografiado por Res), son las máquinas que irradian toda su tecnología sobre el cuerpo social. Esta conquista del desierto por las fuerzas ‘civilizatorias’ del incipiente Estado supone, en realidad, la producción física y también simbólica de ese desierto, la eliminación material de los pueblos que lo habitan y más aún, la negación de su existencia y con ello, el olvido del crimen primordial sobre el que se construye la nación. En la “Guerra de las imágenes” Varela (2017) estudia el papel fundamental que tuvo la fotografía en la construcción de la historia oficial.

La formación del Estado-nación argentino se llena de imágenes para afirmar su presencia y su condición. Imágenes de delincuentes, pero también de inmigrantes, de indios, de enfermos, etc. [...] Las fotos de Antonio Pozzo sobre la campaña de Julio A. Roca en 1878 sirvieron como aparato publicitario para ganar las elecciones y conquistar el poder en 1880. Bartolomé Mitre había celebrado su retorno a la política con el álbum Galería de celebridades en 1857; Roca lo hizo con el suyo propio, con pocas fotos de sí mismo y muchas del ‘desierto’ conquistado (Varela, 2017, p. 44).

Las imágenes en general, pero sobre todo el uso de la fotografía en las dos grandes guerras que fundaron la Argentina moderna -la Guerra del Paraguay hacia el norte y la Conquista del Desierto al sur- forman parte del cortejo triunfal que aún hoy sigue marchando sobre los cuerpos de los vencidos. ¿Cómo no estremecerse de espanto -se pregunta Benjamin- ante la presencia de esos bienes culturales, de esos documentos de la historia que testimonian -y a la vez celebran- siglos de vejámenes, humillaciones y masacres?

En la fotografía titulada “Púan, coraceros en el cuartel”, en la que se ve en primer plano la sombra del fotógrafo y de la pesada cámara, Valeria Gonzales (2004) recuerda la anécdota de que a

Pozzo le fue conferido el mando de la tropa, el gesto de sacar la foto despliega todo el poder de las disciplinas: orden de lo visible y dispositivo de control estableciendo claramente una analogía entre estrategias de dominación y tecnologías de representación. Fotografiar -dirá Susan Sontag (1977)- es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por tanto a poder. Axioma que Roca intuía muy bien. Pero la sombra de Pozzo, a la manera de la imagen en el espejo de los reyes en las Meninas de Velázquez, expone paradójicamente el punto de vista que soporta la imagen testimonial haciendo por un momento oscilar el sistema de representación y el género que se definió, desde sus orígenes, como discurso de objetividad. La puesta en imagen de la mirada situada del fotógrafo, la irrupción del fuera de campo en la escena, pone en evidencia la ficción ideológica que lleva implícita la pretensión de neutralidad de la imagen documental.

Ese fuera de campo en las imágenes de Pozzo es también el exterminio de miles de indios como consecuencia de la conquista y apropiación de grandes hectáreas de tierras productivas, que la cámara al establecer el marco de lo visible intenta ocultar.<sup>3</sup> Sin embargo es justamente la exclusión deliberada de la representación del horror el elemento fundamental que más adelante llevará a impugnar esa misma historia oficial que sus fotos ayudaron a consolidar.

En las últimas décadas, lejos de las formas canónicas de los grandes relatos que intentan res-

<sup>3</sup> La ley de remate público del 3 de diciembre de 1882 otorgó 5.473.033 de hectáreas a los especuladores. Otra ley, la 1552 llamada con el irónico nombre de “derechos posesorios”, adjudicó 820.305 hectáreas a 150 propietarios. La ley de “premios militares” del 5 de septiembre de 1885, entregó a 541 oficiales superiores del Ejército Argentino 4.679.510 hectáreas en las actuales provincias de La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut y Tierra del Fuego. En 1887 una ley especial del Congreso de la Nación premió al general Roca con otras 15.000 hectáreas.

taurar el pasado y de las estructuras narrativas clásicas del cine documental, las producciones audiovisuales contemporáneas llevan adelante la infatigable tarea de exhumar restos, descifrar huellas y catalogar documentos. Se trata de componer los vestigios del tiempo: cartas, fotografías fragmentos fílmicos, grabaciones, libros, conforman la trama heterogénea en la que se despliegan diferentes escrituras del yo. Los conceptos de archivo, memoria e historia se enlazan con las nociones de experiencia, intimidad y subjetivación, formando el nudo borromeo en el que se piensa hoy la dimensión política de la imagen-técnica.

Desde allí, es posible pensar el estatuto de la imagen técnica a partir de cierta constelación de sentido que gravita en torno a las preguntas: ¿Qué entendemos por archivo? ¿Qué relación existe entre el archivo y la memoria? ¿Qué destello de la historia sobrevive en las imágenes?

## II. Archivo

Actualmente la reflexión sobre las relaciones entre el arte contemporáneo y el archivo constituye una línea de exploración e investigación tanto en la teoría como en la práctica artística sumamente fructífera y heterogénea. A grandes rasgos podemos señalar que los usos del archivo y su resignificación ante el impacto producido por la invención del cine y la fotografía, tienen su origen en dos modelos paradigmáticos y prácticamente simultáneos: el proyecto del *Libro de los Pasajes* de Benjamin (1935-1939) y el *Atlas* de Warburg (1924-1929). En ambos, la noción de montaje es el modelo de organización o desorganización del tiempo histórico en tanto permite cuestionar la continuidad lineal y causal entre pasado, presente y futuro, que la idea burocrática de archivo parece reforzar. En ambos autores también, la imagen –devenida imagen-dialéctica en Benjamin, y atravesada por la potencia del *Nachleben* en Warburg– trasciende el campo de lo visual y se erige en paradigma del conocimiento.

Para Warburg, el archivo se entiende como un dispositivo de almacenamiento de la memoria cultural más allá de la historia discursiva o narrada (Guasch, 2011). La historia de la cultura estaría signada por unas re-apariciones de formas, fórmulas del *pathos*, *Pathosformel*, imágenes que son síntomas de la cultura y que constituyen los inconscientes del tiempo. Si *Nachleben* puede traducirse también como ‘vivir después’, las *Pathosformel* son los espectros que asedian en las imágenes. Contra la Historia que establece causalidades a la vez que postula que las estructuras del pensamiento y las producciones simbólicas y artísticas no pueden ser otra cosa que contemporáneas, inmanentes a su tiempo; el montaje warburgiano, precursor epistémico del efecto cinematográfico, hace estallar el tiempo, expone su heterogeneidad constitutiva y sigue las huellas de las fuerzas que le impiden consolidarse como una positividad homogénea. Al igual que la cámara fotográfica, las composiciones del *Atlas* permiten acceder a ese inconsciente óptico que desvelaba a Benjamin entre los fulgores de la ciudad moderna (Benjamin, 1987).

La imagen se erige así en síntoma de la cultura y la supervivencia en la forma del sentido mismo de las imágenes. “Warburg no fue historiador de las imágenes más que en la medida en que interrogaba tanto el inconsciente de la historia como el de las imágenes” (Didi-Huberman, 2013). La estructura del síntoma funciona como interpretante semiótico de las operaciones desplegadas por las imágenes. La noción de síntoma permite enlazar un elemento estructurante temporal, -aquello que persiste en el presente bajo la forma de su negación, lo reprimido- con una dimensión gestual o plástica, la huella material, el acto que se inscribe en el cuerpo (de las imágenes). Siguiendo a Freud (1925), el síntoma es la solución de compromiso entre dos fuerzas contradictorias: al igual que en la imagen dialéctica, en él confluyen las tensiones del tiempo.

Y si no hay síntoma sin gesto histérico, tampoco hay *Nachleben* sin ese *punctum* que inquieta

en las imágenes más allá de toda intencionalidad, de todo encuadre, de toda retórica (Barthes, 1980). Porque lo que se da a ver, entre tanta compulsión a la representación, es la `cosa que falta´ (Resnais, 1959) y señala el camino hacia la huella mnémica inconsciente rechazada que no ha logrado formalizarse en un recuerdo e insiste en la memoria como la sobredeterminación espectral del tiempo de la Historia.

Con el mismo impulso antipositivista, la segunda mitad del siglo XX, estará signada por la crítica epistemológica de *La arqueología del saber*. Foucault (1969) llama *archivo* al sistema que regula el conjunto heterogéneo de las prácticas discursivas efectivas, posibles, incluso imposibles, en un determinado momento histórico. El archivo establece las condiciones de posibilidad de los enunciados, determina emplazamientos de sujeto y distribuye categorías de objeto. Sin embargo, este conjunto de reglas no es exterior a las figuras que establece, ni puede pensarse como un modelo formal estable trascendente a sus efectos; por el contrario, se transforma con cada nueva relación, es inmanente a los enunciados que hace posible.

De allí que Foucault defina el archivo como un conjunto de reglas que se sitúan entre la matriz de inteligibilidad (sea esta un código racional como la lengua o las categorías perceptivas que hacen posible la experiencia) y el corpus efectivo de los objetos archivables. Esta idea de archivo no corresponde a lo que entendemos comúnmente como archivos, es decir, al ordenamiento y catalogación de las huellas del pasado conservados en los objetos, sean estos visuales, escritos, sonoros o táctiles, para configurar una memoria futura. Por el contrario, el archivo de Foucault son condiciones de posibilidad inmanentes que no constituyen un *apriori* lógico sino un *apriori* histórico. Histórico porque el conjunto de reglas de estabilidad, de dispersión y de transformación que caracteriza una práctica discursiva y dispone una orientación de mirada es inmanente a las técnicas concretas y a la relación en la que se construyen los sujetos y los obje-

Foucault defina el archivo como un conjunto de reglas que se sitúan entre la matriz de inteligibilidad (sea esta un código racional como la lengua o las categorías perceptivas que hacen posible la experiencia) y el corpus efectivo de los objetos archivables.

tos. El archivo sería entonces, para hacer referencia a la terminología utilizada por Deleuze (1986), la máquina abstracta virtual que solo existe en máquinas concretas, estableciendo una dinámica en la que el efecto actualiza la causa.

Por ello, la tarea del arqueólogo será describir las reglas de estabilidad, de dispersión y de transformación que caracterizan a una práctica discursiva. Pero fijar el mapa de estas relaciones y delimitar sus principios generales resulta imposible. En su condición de *apriori* histórico, el archivo es inabarcable, configura una totalidad inabordable e ilimitada.

Sin embargo, es recién a fines de la década del noventa cuando se produce un giro significativo entre artistas, teóricos y curadores hacia la consideración de la obra-archivo. Como señala Ana María Guash (2011), este impulso se debió a la reflexión de Jacques Derrida (1994) en torno a la noción de archivo en la conferencia titulada *Le concept d'archive. Une impression freudienne*<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Derrida pronunció su conferencia el 5 de junio de 1994 con

Derrida se pregunta por los mecanismos de iteración, de identificación, de producción de sentido de la escritura del pasado. Desde esta perspectiva, el archivo no puede pensarse sin un espacio designado para su consignación, sin inscripción y sin repetición sin una exterioridad institucional, sin un lugar y sin una autoridad arqueológica.

Esa necesidad y posibilidad de repetición es precisamente el mecanismo propio del archivo que la técnica hace posible, pero también, como acentúa Derrida en clave Freudiana, la lógica de la pulsión de muerte, esa compulsión a la repetición que anida en la pulsión de muerte como destrucción, de la preservación como destrucción. A fuerza de repetición el archivo lleva en sí mismo el olvido, la costumbre, la banalidad. La institucionalidad del archivo se desdobra en dos coordenadas simultáneas: por un lado, la rareza del archivo, lo que lo distingue del conjunto de lo actual; por otro, la implicación nomológica que lo ordena, lo resguarda y, en definitiva, le da sentido, lo hace hablar. Así, el pasado, la dimensión histórica de los documentos, la extrañeza de las imágenes, y la incertidumbre de los textos se proyecta sobre nuestra propia actualidad delimitándola en su diferencia. El archivo hace funcionar el *Verfremdungseffect* que despliega toda la potencia estética del anacronismo. A eso nos referimos cuando hablamos de una política de archivo.

¿O acaso, no es también esa la función política del archivo, la de iluminar oblicuamente nuestra relación con el presente, la de extrañarnos de nosotros mismos, la de socavar la estabilidad natural de las identidades? El archivo es “la orla del tiempo que rodea nuestro presente, que se cierne sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que fuera de nosotros, nos delimita” (Foucault, 1970, p. 222).

---

el título “Le concept d’archive. Une impressionfreudienne” en el Coloquio Internacional: Memory. The Question of Archives organizado por René Major y Elisabeth Roudinesco. La conferencia se publicó con el mismo nombre en 1995 por Ediciones Galilée y en español en 1997.

El archivo desdibuja los límites entre el pasado y el presente; entre lo privado y lo público, lo individual y lo social, hacia la posibilidad de una memoria de la experiencia de generaciones anteriores. ¿Cómo hablar con los muertos? Conocemos la elaboración derridiana del espectro, del (re)aparecido que reclama venganza, de la venganza como potencia constitutiva de toda sociabilidad, de la experiencia del asedio, y del coraje para conjurarlos a fuerza de hacerlos siempre re-aparecer (Derrida, 1995). La voz, la escritura, la impresión son técnicas de re-aparición de los muertos. El archivo imprime la figura del re-aparecido como memoria colectiva, como ancestro social, público, simbólico, como historia.

Al mismo tiempo, es preciso pensar que esa dimensión metapsicológica de las imágenes-síntoma no es la expresión de un núcleo a-histórico que resiste los embates del tiempo, sino, por el contrario, es la síntesis en suspenso de la historia como diferencia. “El diagnóstico así entendido no establece la comprobación de nuestra identidad por el juego de nuestras distinciones. Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras. Que la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos” (Foucault, 1970, p. 223).

En este horizonte de sentido, la pregunta por la especificidad de la imagen-técnica y por la materialidad del archivo debe tener en cuenta la tensión entre el carácter singular y único de la imagen y sus mecanismos técnicos de producción y reproducción. Ella vincula el archivo como impresión, el tiempo como detención e instante y la imagen como fantasma. Es también una imagen superviviente, una *Phantosformel*, un síntoma de la morfología fantasmal de la historia.

Para Warburg las imágenes constituyen un fenómeno antropológico: una cristalización, una aglutinación significativa de la cultura; para

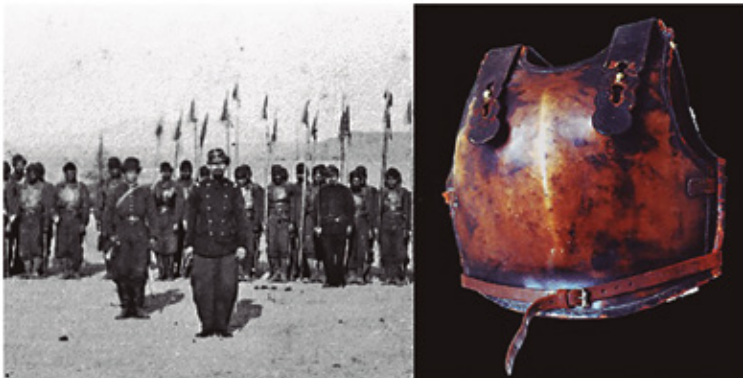


Benjamin encarnan la potencia que hace estallar nuestro mundo ordinario y deja ver las constelaciones centelleantes de la historia.

Y en el margen, siempre en la resistencia de los márgenes, Derrida insiste:

La cuestión del archivo no es, [...] una cuestión del pasado [...] Es una cuestión del porvenir, [...] la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Una mesianidad espectral a la manera de Benjamin, de Benjamin el re-aparecido, vincula entonces el archivo, con una experiencia de la promesa, de la promesa de una venganza reclamada, inscripta, reiterada, en el acto que actualiza performáticamente la historia como presente (Derrida: 1997, p. 44).

### III. Reencuadrar la historia



2

**Fotografía 2.** Corazeros, 1879 - Coraza, 1996, Antonio Pozzo 1879 - res 1996, gelatina de plata entonada al selenio sobre papel y fotografía tipo C. De la serie NECAH 1879, no entregar carhué al huinca, 1996 -2003

En 1996, el fotógrafo Res, vuelve a recorrer el itinerario seguido por la columna del ejército del General Roca que integraba Pozzo. Res deconstruye el relato visual de la Conquista del Desierto. Investiga los lugares y recrea los puntos de vista, como si las cosas, la tierra, las personas mantuvieran ocultas o inconscientes las huellas del pasado. Como si los objetos exhalaran un sentido que resiste a todas las formalizaciones y los archivos del relato histórico.

Las imágenes de Res restituyen `la cosa que falta` en el relato visual, lo ausente de las fotos de Pozzo, el fuera de campo que aparece en la imagen técnica bajo la forma de su negación: la violencia, el destierro, la muerte. La inmovilidad de la foto que somete los cuerpos es la cara inversa de la velocidad con que el mecanismo del fusil a repetición los aniquila. La velocidad del fusil Remington es la condición de posibilidad de la inmovilidad de la fotografía. Un mecanismo de aceleración y un mecanismo de detención.



3

**Fotografía 3.** Mecanismo del Remington, de la serie Necah, 1879 - 2000, fotografía tipo C.

“El poder político pone en marcha una batería visual para la disciplina y el control de la población sellando el instante en un papel. La fotografía detiene lo que se mueve, inmoviliza; en cierto sentido, es lo contrario de la modernidad misma que la crea” (Varela, 2017, p. 73).

Por ello, Res expone la toma cenital del fusil como parte de la serie, logrando una imagen distante, analítica sin contexto ni fuera de campo, en ella podemos recorrer y estudiar en detalle sus aspectos mecánicos. De lo que se trata en suma es de operar e intervenir técnicamente sobre el tiempo, transformarlo, dislocarlo y hacerlo sobre todo útil.

Al poner juntas las dos imágenes, el fotógrafo trabaja una crítica de la imagen a partir de la imagen. Un desmontaje de la operación de sutura que realiza la foto, un intento de hacer ver

lo que la imagen oculta. “Al contrario del melodocumental del momento decisivo, estos dípticos abordan lo irrepresentable, el abismo que separa dos puntos en el tiempo” (González, 2004, p. 19). En las composiciones del antes y el después lo que falta es el instante escurridizo del presente que se deja adivinar en el rastro del tiempo. Es el `entre dos`, el intervalo entre dos tiempos que asedia en las imágenes como el fuera de campo de las fotos de Pozzo.

El espectador se ve forzado a escuchar lo no dicho y a ver lo que la imagen oculta, a oradar la clausura de sentido que el archivo intenta resguardar. Derrida (1994) llamará pulsión de muerte a esta función del archivo que refuerza su compulsión a la repetición y a la cristalización de la experiencia.

Por el contrario, la estrategia de desmontaje del sentido histórico y político que realiza Rescon las imágenes de Pozzo solo es posible a partir de unacríticade las condiciones técnicas de producción de la fotografía. De una explicitación de la paradoja del dispositivo en su doble condición de documento y de metáfora, de representación y de presencia. Las fotos de Res funcionan como un instrumento hermenéutico que secciona la aparente inmovilidad de la imagen y la totalización del sentido explícito para hacer hablar al inconsciente óptico que la técnica hace visible. No se trata tanto de reinterpretar las imágenes a la luz de las nuevas condiciones de inteligibi-

lidad y de las nuevas condiciones de verdad del discurso histórico, sino de mostrar lo que sin estar oculto no era, entonces, plenamente visible. De hacer emerger, como diría Benjamin, esa naturaleza que le habla a la cámara, “encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo” (Benjamin, 1931, p. 67)

Por ello, las fotos de Pozzo son el archivo que permite a Res realizar una arqueología de los dispositivos de poder, de las paradojas de lo visible y, en consecuencia, de la relación siempre equívoca entre la representación y lo representado.

Como señala Nancy (2007) “toda la historia de la representación – toda la historia febril de las gigantomaquias de la mimesis, de la imagen, de la percepción, del espectáculo, del arte, de la política- está atravesada por la división entre la ausencia [...] de la cosa (problemática de su reproducción) y la ausencia en la cosa (problemática de su representación)” (p.39). Ese pequeño rectángulo de papel encarna como ninguna otra imagen esa paradoja, ella es testimonio de la desaparición del objeto, el rostro que estuvo y ya no está, los hombres, las mujeres y los niños de otro tiempo que se dejan adivinar entre los cla-

**Fotografía 4.** Cacique Linares y su gente, 1879 - Descendientes del Cacique Linares, 1996. Antonio Pozzo 1879 – res 1996, gelatina de plata entonada al selenio sobre papel y fotografía tipo C.

4



roscuros de la historia pero a la vez, exhibe una ausencia que es inmanente a la presencia y, en última instancia, la sostiene. Más que aquello que ha sido y ya no es, se trata de algo que falta en lo que es. Eso que en la imagen excede la clausura del sentido del archivo como registro y verdad del tiempo. Eso que está no estando. Como los miles de cuerpos atravesados y masacrados por la velocidad de las balas `civilizatorias` del fusil Remington. Espectros de imágenes.

## **IV. Dadme un cuerpo para enterrar.**

Doce años antes, en 1984, Res realizó otro proyecto fotográfico –“¿Dónde están?”- cuyo título recoge el eco de la pregunta proclamada por los Organismos de Derechos Humanos en el periodo que va desde el advenimiento de la democracia hasta los Decretos presidenciales firmados por el Presidente Carlos Menem en 1989<sup>5</sup>. La pregunta ¿dónde están? se enlaza con el enunciado: ¡aparición con vida! La pregunta no es retórica, no reclama una localización imposible, la afirmación no es utópica, no es el anhelo de un deseo frustrado o imposible. Ambas apuntan a desentrañar el horror que se cifra en la figura siniestra del “desaparecido” El significante de un hueco, de un no-cuerpo. Conocemos la definición macabra que da el General Videla en un discurso de 1979: “es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X, si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento Z, pero mientras sea desaparecido no puede tener un tratamiento especial, es un desaparecido, no tiene entidad no está ni muerto ni vivo, está desaparecido”<sup>6</sup>.

Desaparecido es el escotoma político de la comunidad, ya que como señala Nancy, la gran invención de los totalitarismos a partir de Auschwitz consistió en la desaparición de las herramientas del exterminio como posibilidad de llevar a cabo un crimen sin resto y sin memoria. El “fin de la solución final”, es el espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad de representación misma (Nancy, 2006).

Como el desaparecido, la figura del *homo sacer*, en tanto vida expuesta a que se le dé muerte pero a la vez insacrificable, es decir ni un homicidio ni un sacrificio, constituye el núcleo originario de la política. Para Agamben (1998), esa *zona de indecisión* que excede el límite de lo meramente normativo, ese proceso mediante el cual la vida natural comienza a ser objeto de control y regulación del poder estatal define el acontecimiento decisivo de la modernidad que marca la transformación de la política en bio-política.

La serie fotográfica “¿Dónde están?” muestra imágenes tomadas de noche en las proximidades de un tramo de la autopista que va de la calle Paseo Colón a Constitución en la Ciudad de Buenos Aires. Res sobreimprime a los paisajes en blanco y negro de las ruinas abandonadas de la autopista y de la ciudad su retrato del que solo llegamos a reconocer unas manos sin cuerpo. La larga exposición de la película hace que la imagen adquiera un carácter fantasmático. Esas manos aparecidas, fuera de escala entre los enormes bloques de hormigón, las vigas de hierro cortadas y las fachadas de edificios monumentales sostienen la foto de un feto de Tapir en un frasco con formol.

5 Durante el año 1989 el presidente Carlos Menem sancionó cuatro decretos indultando a 220 militares y 70 civiles que habían sido procesados por delitos de lesa humanidad durante los juicios a la Junta Militar.

6 Frase pronunciada por el dictador Jorge Rafael Videla en una conferencia de prensa en 1979. <https://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/videla-1979>

[ar/noticias/politica/videla-1979](https://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/videla-1979)



5

**Fotografía 5.** ¿Dónde están? De la serie ¿Dónde están? 1984-1989, 50 x 60 cm, gelatina de plata sobre papel.



6

**Fotografía 6.** Alito, de la serie ¿Dónde están? 1984 - 1989, 50 x 60 cm, gelatina de plata sobre papel.

A diferencia de las secuencias de NECAH, aquí el tiempo no es un hiato en el *continuum* de la historia, sino el intervalo sostenido por la apertura del diafragma que dilata el instante y deja entrar los fantasmas. Un intervalo no diacrónico sino sincrónico, que refuerza la simultaneidad del tiempo. “Y es esa foto sostenida a su vez dentro de la foto la que rompe con lo conocido y nos instala en el terreno de lo extraño, de lo siniestro. Un terreno siniestro que estaba ya bajo la superficie de la ciudad pero aún no salía a la luz, porque recién comenzaba a ser revelado” (-Fortuny, 2014, p. 50).

Resulta que sin saberlo, Res toma las fotos en el mismo lugar donde años más tarde se descubrió la existencia del centro clandestino de detención -El Atlético- que había sido demolido para construir la autopista 25 de Mayo. El sitio, literalmente, sale a la luz.

La obra expone ese pavoroso privilegio: rodea lo indecible y, al hacerlo, se vuelve sobre sí misma y se desdobra; por un lado, la dirección es hacia ese núcleo ausente de todo significativo por el que el acto de representación fracasa; por otro, hacia la fuerza que ella misma despliega y por la que consigue constituirse en acto y *reificar* el mundo.

En el curso de su investigación arqueológica, Agamben reconoce en la fórmula del *habeas corpus* en el siglo XVII la función homóloga del antiguo *homo sacer*. El *wirt* del *habeas corpus* de 1679 es la primera aparición de la *nuda vida* como sujeto político de la democracia moderna. La orden “Dame un cuerpo para mostrar” marca una ruptura entre el antiguo sujeto de las libertades feudales y el futuro *citoyen* de los derechos universales:

El nuevo sujeto de la política no es ya el hombre libre, con sus prerrogativas y estatutos, y ni siquiera simplemente *homo*, sino *corpus*; la democracia moderna nace propiamente como reivindicación y

exposición de este "cuerpo": *habeas corpus ad subjiciendum*, has de tener un cuerpo que mostrar (Agamben, 1998, p. 157).

De este modo, el *habeas corpus*, señala la centralidad de la vida sin atributos, del cuerpo anónimo de la zoé, como objeto del poder soberano, y en consecuencia, nuevo sujeto de la política moderna. Fórmula de la disyunción fundamental que une y disloca a la vez el nudo entre vida humana y Estado como despliegues de lo político.

Pero si de disputas entre leyes se trata, basta recordar a Antígona, en esa batalla siempre recomenzada entre la ley humana y la ley divina, entre el *nomos* y la *physis*, batalla en la que se ponen en juego los límites y el fundamento de todo poder soberano. Porque la ley de Creón no está a la altura de esa otra ley que viene del origen de la organización comunitaria y marca, con carácter de señal antropológica, el acto por el que cada comunidad entierra a sus muertos. El *gestus* trágico de Antígona adviene allí, fatalmente, cuando la imposibilidad de realizar el ritual de entierro en tanto inscripción simbólica de la muerte en el mundo de los vivos, convierte por mediación del *dictum* soberano al príncipe tebano en un mero *corpus* anónimo, pasto para las aves de rapiña.

Por ello, no solo hay que tener un cuerpo que mostrar, hay que tener un cuerpo para enterrar. Y de nuevo, las fotos de Res, marcando el inicio de una serie de fotos, películas, obras de teatro en las que la imagen técnica opera por mediación del dispositivo que la constituye la restitución simbólica del cuerpo que falta. Cuerpo del feto no nato del Tapir, en tanto puro y a-significante cuerpo, nudacarne sin vida que señala la imposibilidad y la necesidad de inscribir el crimen, de marcar simbólicamente la muerte, de tener un cuerpo para enterrar. La foto, se sabe, no clausura la herida producida en el cuerpo social sino que expone el sentido brutal que se enmascara en el dispositivo bio-político. Las fotografías realizan la doble negación del cuerpo e indican su falta: a nivel del significado es un

no-cuerpo animal, a nivel del significante es un índice de luz que muestra hasta qué punto la figura del desaparecido disloca la lógica misma de la representación como configuración imaginaria de la comunidad.

## V. Conclusión preliminar

Distantes en el tiempo, las dos series identifican una misma política de la imagen. La representación de la huella que desaparece en la captura fotográfica y atestigua, como falta, como ausencia, la barbarie y la violencia. La obra documenta el crimen y el poder de muerte sobre los cuerpos devastados. Cuerpo de los indígenas devenidos espectáculo para el consumo burgués hacia fines del siglo XIX, retratados como postales exóticas o animales en exposiciones; cuerpos de los jóvenes desaparecidos durante la última dictadura militar, rostros sin imagen.

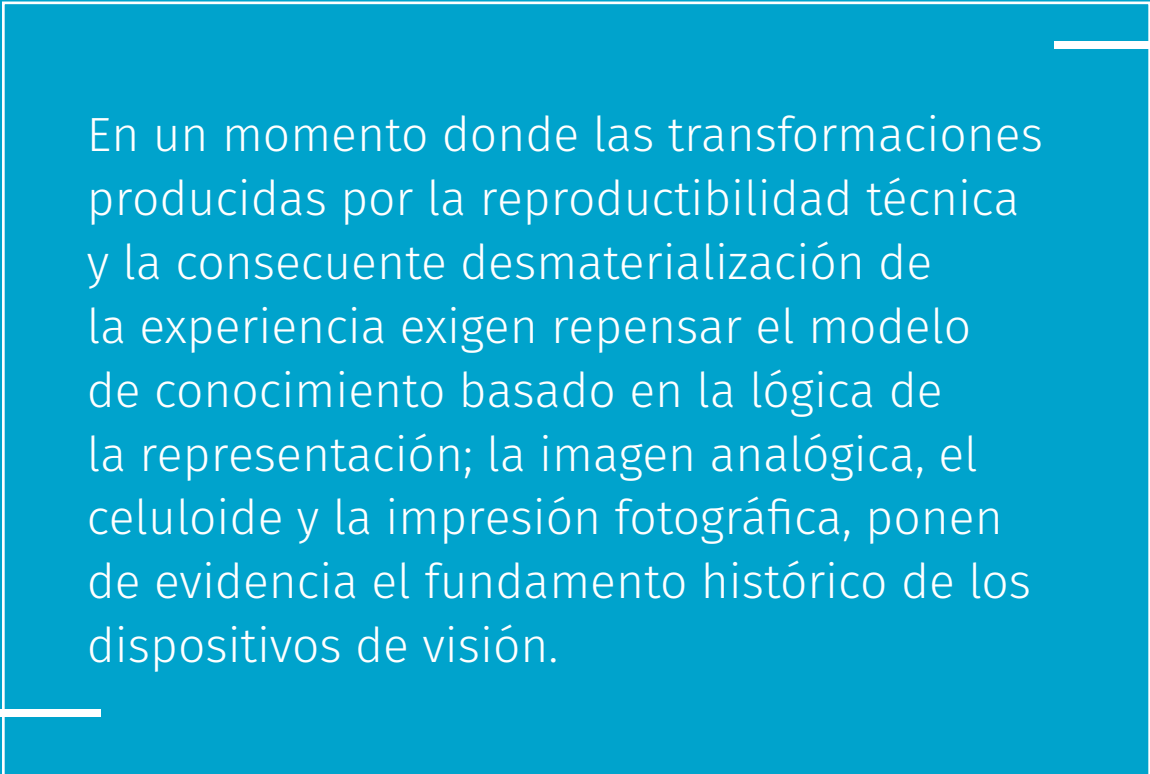
La arqueología de las imágenes fotográficas realizada por Res expone la dimensión política de los dispositivos de visión. La fotografía y el cine fijaron su código figurativo, produjeron el mayor *quantum* de sentido posible y expandieron el campo físico de lo sensible, convirtiéndose en el aglutinador metafórico de los modos de existencia o de los agenciamientos perceptivos del siglo pasado. Ellas delinearon el inconsciente óptico de nuestra historia.

En un momento donde las transformaciones producidas por la reproductibilidad técnica y la consecuente desmaterialización de la experiencia exigen repensar el modelo de conocimiento basado en la lógica de la representación; la imagen analógica, el celuloide y la impresión fotográfica, ponen de evidencia el fundamento histórico de los dispositivos de visión.

Hoy el advenimiento exponencial de la imagen digital augura nuevos procesos de creación de imágenes y con ello nuevos imaginarios y nuevos sujetos, en suma, otros mundos. Es a partir de las imágenes sin objeto que se nos impone volver a pensar la transformación radical de la

sensibilidad bajo el horizonte del nuevo paisaje tecnológico. De lo que estamos seguros es que no se trata de un cambio de apariencia en las imágenes sino de la apariencia de una profunda reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales.

En este momento, también, cuando los acontecimientos políticos pasados y presentes amenazan con prolongar, bajo otros medios ese Estado de Excepción, en el que se gestiona sin demasiados sobresaltos, el sufrimiento, la apatía, la injusticia, y las múltiples formas de la violencia; insiste en la imagen “la impaciencia absoluta de un deseo de memoria” (Derrida, 1997, p. 5).



En un momento donde las transformaciones producidas por la reproductibilidad técnica y la consecuente desmaterialización de la experiencia exigen repensar el modelo de conocimiento basado en la lógica de la representación; la imagen analógica, el celuloide y la impresión fotográfica, ponen de evidencia el fundamento histórico de los dispositivos de visión.

## Referencias:

- » Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda*. Valencia: Pre-Textos.
- » Alimonda, H. y J. Ferguson. (2004). “La producción del desierto. (Las imágenes de la Campaña del Ejército Argentino contra los indios-1879)”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, N°4, julio.
- » Benjamin, W. (1931). “Breve historia de la fotografía” en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid Ed: Taurus.
- » Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Benjamin, W. (2007). *Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires: Ed. Piedras de Papel.
- » Benjamin, W. (1975) .*Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Ed. Taurus.
- » Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- » Derrida, J. (1997). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- » Derrida, J. (1997) .*Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Ed. Trotta.
- » Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona: Paidós.
- » Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según AbyWarburg*. Madrid: Ed. Abada.
- » Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- » Fortuny, N. (2014). *Memorias Fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ed. La Luminosa.
- » Gonzalez, V. (2003). *La verdad inútil*. Córdoba: Museo Caraffa.
- » Guasch, A.M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal.
- » Nancy, J-L. (2007). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Varela, G. (2017). *La guerra de las imágenes*. Buenos Aires: Ed. Ariel.