

Apariciones espectrales. Tiempo y política en las prácticas artísticas
contemporáneas argentinas*

Spectral Apparitions: Time and Politics in Argentinian Contemporary Artistic
Practices

Jesús Antuña[‡]

Universidad Nacional de Rosario - CONICET - Argentina

DOI: <https://doi.org/10.33975/disuq.vol13n2.1430>

Φ

Resumen

En el siguiente artículo me propongo establecer una relación entre las prácticas artísticas contemporáneas vinculadas a los usos e interpretación de archivos y lo que denomino espectralidad. Esta relación es, según se sostiene, una de las principales vías de acceso a las prácticas artísticas. Para este abordaje, recupero las contribuciones a la temática realizadas por Jacques Derrida, Aby Warburg y Georges Didi-Huberman, en donde es posible observar la fractura y reconfiguración de la temporalidad lineal que sostuvo a la modernidad occidental a partir de la figura del espectro. En segundo lugar, se analizan las obras de los artistas argentinos Daniel García, Graciela Sacco y Cristina Piffer en donde pretendo observar la manera en la que estos artistas proponen una impronta visual y estética caracterizada por el uso de imágenes de archivo en donde la figura del espectro ocupa el espacio de indagación central. En este sentido, sostengo que es posible pensar en las prácticas artísticas contemporáneas que emergen luego de

* Recibido: enero 15 de 2024. Aceptado: marzo 24 de 2024.

‡ Contacto: jesuantunia@gmail.com

la dictadura militar que entre 1976 y 1983 gobernó a la Argentina, como una política espectral concebida como reaparición de aquello que ha sido reprimido y violentado.

Palabras clave: anacronismo, archivos, espectralidad, prácticas artísticas contemporáneas.

Abstract

In the following article I establish a relationship between contemporary artistic practices linked to the uses and interpretation of archives and what I call spectrality. This relationship is, as I argue, one of the main ways of access to artistic practices. For this approach, I recover the contributions to the subject made by Jacques Derrida, Aby Warburg and Georges Didi-Huberman, where it is possible to observe the fracture and reconfiguration of the linear temporality that sustained Western modernity from the figure of the specter. Secondly, is analyzed the works of the Argentine artists Daniel García, Graciela Sacco and Cristina Piffer, where I intend to observe the way in which these artists propose a visual and aesthetic imprint characterized by the use of archival images in which the figure of the specter occupies the central space of inquiry. In this sense, its argued that it is possible to think of the contemporary artistic practices that emerge after the military dictatorship that ruled Argentina between 1976 and 1983, as a spectral politics conceived as a reappearance of that which has been repressed and violated.

Keywords: Anachronism, Archives, Spectrality, Contemporary Artistic Practices.

Cómo citar este artículo: Antuña, J. (2024). Apariciones espectrales. Tiempo y política en las prácticas artísticas contemporáneas argentinas. *Revista Disertaciones*, 13(2), 35–65. <https://doi.org/10.33975/disuq.vol13n2.1430>



Material publicado de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). Usted es libre de copiar o redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

*¿No habrá un tiempo para los fantasmas,
un retorno de las imágenes, una
supervivencia...?*

Georges Didi-Huberman

Me gustaría comenzar el siguiente trabajo partiendo una consideración que tiene, a mi entender, una aceptación en diversos autores, tanto en las áreas de la estética como en la historia del arte. Esta consideración consiste en señalar que la noción de temporalidad lineal que articuló a la modernidad occidental tuvo su colapso en el transcurso del siglo XX. De esta manera, sobresalen los estudios de autores como Georges Didi-Huberman y Keith Moxey, quienes recuperan a filósofos como Nietzsche y Walter Benjamin, y a historiadores del arte como Aby Warburg, a partir de los cuales sería posible postular el anacronismo como una forma de acceso a una temporalidad contemporánea que genera una grieta en la concepción del tiempo lineal y homogéneo que primó hasta entonces. Los primeros síntomas de este colapso se remontan a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, pero será durante la década del treinta, al calor del avance de la segunda guerra mundial, cuando se observen las manifestaciones más destacadas. En 1938 René Magritte realiza *La durée poignardé*, una pintura de una bonita sala de estar en la que una pequeña locomotora atraviesa la parte posterior de un hogar a leña. Donde debía encontrarse el fuego y la leña, figuras hogareñas y de fuerte connotación ritual, lo que vemos es una locomotora, sin lugar a duda uno de los símbolos más representativos del avance industrial. Sobre la parte superior del hogar se encuentra depositado un reloj, otro de los símbolos inequívocos de esa mentalidad progresiva y de medición y reparto racional del tiempo. La crítica de arte y escritora Graciela Speranza recupera la obra de Magritte justamente para pensar los primeros síntomas del colapso, e insiste en la punción de esta pintura, en lo que deja ver la irrupción de una locomotora en un tranquilo y apacible hogar mientras la guerra se ciñe sobre Europa. Nos dice, Speranza, que es posible observar la manera en que “la mitología de la velocidad que sostiene el edificio moderno comienza a resquebrajarse” (Speranza 10). Apenas dos años después de que Magritte pintara *La durée*

poignardé, Walter Benjamin, asediado por la misma guerra, intenta aplicarle el freno de emergencia a una locomotora que, de todos modos, lo conducirá hacia su propio abismo.

En 1940 Benjamin escribirá sus reconocidas *Tesis sobre filosofía de la historia*, en donde recupera la imagen del tren para ver en ella la imagen de un progreso que no hace más que acumular muertos y ruinas a su paso. Para Michael Löwy, uno de los principales investigadores sobre la obra de Benjamin, lo que Benjamin sugiere es “que si la humanidad le permite al tren seguir su camino –ya trazado por la estructura de acero de los rieles– y nada detiene su carrera vertiginosa, nos precipitamos directamente en el desastre, el choque o el abismo” (Löwy 108). La reconocida obra *Angeles novus* de Klee, recuperada por Benjamin en esas mismas tesis, podría sumarse a esta constelación de imágenes. En el dibujo de Klee, del cual Benjamin era además poseedor, el filósofo observa el rostro desencajado de un ángel que mira hacia atrás para observar las ruinas acumularse, mientras es arrastrado indefectiblemente hacia adelante. Quisiera frenar, nos dice Benjamin, quisiera recuperar esas ruinas, pero es arrastrado violentamente “hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que llamamos progreso” (Benjamin 183). El reemplazo de la imagen de la locomotora por la del huracán no hace más que reforzar la hipótesis de una fuerza sobrehumana que empuja violentamente hacia el futuro, mientras no cesa de acumular muertos y ruinas a su paso.

Además de la crítica a la noción de progreso, Benjamin elabora en esta obra un modelo temporal en donde la imagen del pasado es una fuerza capaz de transformar la organización actual de las cosas, es decir, es una fuerza con potencia política. Si para las concepciones progresistas la historia era una acumulación de hechos ya sucedidos y cerrados a toda interpretación, Benjamin produce una apertura histórica poniendo a la imagen en el centro de la escena, para construir a partir de ellas una temporalidad anacrónica. La propuesta mesiánica del filósofo –la redención de estas ruinas– permite recuperar a los muertos dejados por el avance progresista de la historia para construir con ellos, esta colaboración los muertos será importante, como veremos, en Jacques Derrida, una nueva salida política. Así, en la tesis número VI argumenta lo siguiente: “El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está

penetrado de lo siguiente: *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin 180-181). Desde este punto de vista el pasado tiene una capacidad activa, que no se corresponde con la caracterización del pasado como un conjunto de antigüedades, sino como una capacidad transformadora, quizá más cercano a lo que concebimos en términos de memoria. Manuel Reyes Mate advierte en esta formulación de Benjamin un giro copernicano en la concepción de la historia. A partir de una lectura detallada de las tesis de Benjamin, Reyes Mate observa lo siguiente:

Tampoco el pasado es un almacén de antigüedades del que el presente echa mano para apuntalar sus intereses. Ni el presente-dado es todo el presente, ni el pasado-almacén agota las riquezas del pasado. Hay un presente-posible y un pasado-oculto. La tarea del historiador es hacer realidad el presente posible gracias a la presencia del pasado oculto. El acto de sacar a la luz el sentido oculto del pasado es un acto redentor: salva el sentido y salva el presente. Este presente, iluminado no con su propia luz, sino con la que le viene del pasado, *cristaliza en imágenes que se puedan llamar dialécticas. Representan un ‘hallazgo salvífico’ para la humanidad* (Mate 110).

Al poner a la imagen en el centro de la escena, como señala Reyes Mate, Benjamin abrió la puerta para una tarea que no solo corresponde al historiador, sino que puede ser asumida por el artista. En este sentido, en las prácticas artísticas contemporáneas es posible observar un compromiso con temporalidades anacrónicas y heterocrónicas, en donde los artistas trabajan con ese pedazo de historia oculta, señalado por Reyes Mate, con las ruinas dejadas por la noción progresiva de la historia. Esta indagación en temporalidades anacrónicas va desde las historias que se propone *desocultar*, como la de minorías étnicas y sexuales, procesos decoloniales, desplazamientos forzados, etc. hasta una indagación en materialidades específicas, como los fósiles, y en formas que caracterizaré como espectrales. Una concepción similar se observa en la propuesta del filósofo español Miguel Ángel Hernández Navarro, quien señala la existencia de un “*inconsciente benjaminiano* tanto en la concepción del tiempo como en los modos de hacer –de escribir, a través de la imagen y el montaje–” (Hernández Navarro 6). Esto

explicaría un conjunto de prácticas artísticas extremadamente heterogéneas, en donde el artista parece asumir la tarea tradicionalmente asumida por otras disciplinas. Desde esta concepción el artista se vuelve entonces coleccionista, historiador, archivero, arqueólogo, se vincula con documentos, objetos, imágenes, ruinas y fósiles, todas ellas del pasado.

Una dimensión en particular de esta concepción se encuentra en lo que autores como Hal Foster y Anna María Guasch han denominado impulso o paradigma de archivo. Tanto Guasch como Foster coinciden en que estas prácticas adquieren impulso a partir de la década del ochenta, aunque sus orígenes pueden rastrearse en las prácticas de montaje y de collage que las vanguardias históricas realizaron a principios del siglo pasado. Para Foster, los artistas que trabajan a partir de archivos están “menos preocupados por los orígenes absolutos que por las huellas desconocidas (quizá ‘impulso de anarchivo’ es la expresión más apropiada), estos artistas son, a menudo, atraídos por los comienzos frustrados o por proyectos incompletos, tanto en el arte como en la historia, que podrían ofrecer nuevos puntos de partida” (Foster 105). A partir de la indagación en archivos institucionales o familiares, de la recuperación y extracción de documentos e información, de la apropiación y cita de imágenes y textos, los artistas se vinculan con restos, desechos e historias desplazadas, con todo aquello que ha sido ocultado por la gran construcción histórica.

Para Guasch, tanto Benjamin como el historiador de arte Aby Warburg habilitan una formulación temprana de las prácticas de archivo. *El libro de los pasajes y Calle de sentido único* de Benjamin, como *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg serían dos manifestaciones tempranas de lo que Guasch considera una práctica de archivo: en la producción de ambos es posible observar una recuperación de imágenes, citas y textos bajo una concepción de la historia como un espacio abierto y en disputa. Para Warburg, remarca Guasch, “la memoria cultural no es una memoria inerte, sino activa, que puede recuperar las huellas o engramas del pasado que, con su capacidad evocadora, son capaces de definir, como ocurrió en la época del Renacimiento, el arte y la literatura del presente” (Guasch 24). Tanto en la genealogía de Benjamin como en la de Warburg, la historia tiene una impronta espectral en donde la imagen del pasado actúa en el presente, ya sea que pase fugazmente —como la memoria— o que esté presente en los detalles.

En los últimos años el historiador del arte Didi-Huberman es quien probablemente más acercó las figuras de Walter Benjamin y de Aby Warburg:

igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la *vida histórica*. Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir (*Dialektik, dialektische Bild*) (Didi-Huberman 143).

Si el concepto de imagen dialéctica en Benjamin, está profundamente ligado a la concepción de la temporalidad no lineal, en tanto es la imagen del pasado la que fulgura en el presente, el concepto warburgiano de *Nachleben* tiene connotaciones similares. Warburg observa las supervivencias que el pasado tiene en el presente tanto en las imágenes florentinas como en los rituales que presencia en Nuevo México, en donde asiste a celebraciones con los Indios Pueblo, y con la comunidad Hopi de Arizona. El término da cuenta de una sedimentación y estratificación temporal. Durante su viaje de trabajo e investigación Warburg observa la supervivencia de antiguos rituales ancestrales del pueblo Hopi, en particular la continuidad que el denominado ritual de la serpiente tiene entre los niños de la comunidad. La forma serpentina se filtra en el presente a partir de una serie de desplazamientos, es decir no aparece nunca en su carácter original, sino como síntoma. Así, volviendo de nuevo a Didi-Huberman:

las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo. La imagen –comenzando por esos retratos florentinos que Warburg interrogaba con fervor particular– debería considerarse, por tanto, en una primera aproximación, como lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas. Fantasmas cuyas huellas son apenas visibles y, sin embargo, se encuentran diseminadas por todas partes (Didi-Huberman 36).

Como mencioné más arriba, esta concepción de las imágenes tiene un desarrollo particular dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. A continuación, me gustaría analizar un conjunto de obras que pueden pensarse, siguiendo la propuesta desarrollada hasta el momento, bajo una fórmula que caracterizaré como espectral. En 2012 Daniel García inauguró dos muestras con unas pocas semanas de separación, ambas en ciudades de Argentina, la primera en Rosario y la segunda en la ciudad de Buenos Aires. *Ad Astra per aspera* fue la muestra que inauguró en el museo del diario *La Capital* de Rosario, el título de la muestra es una variante de la frase de Séneca '*per aspera ad astra*', cuyas traducciones posibles serían: "A través de las dificultades hacia las estrellas" o "A través de las estrellas hacia las dificultades". Con este marco conceptual, García utilizó una aplicación denominada *Stellarium* para observar el cielo nocturno y así ver las estrellas y constelaciones. Pero también, a partir de la aplicación, fue capaz de viajar en el tiempo. Una de las particularidades de *Stellarium* es que permite visualizar la organización del mapa celeste en distintos momentos históricos, por lo que es posible viajar a la noche de nuestras infancias, observar el cielo dentro de quinientos o mil años o cómo se encontraba la noche en la que Juan Díaz de Solís llegó a estas pampas. En el texto que acompañó la exhibición, la poeta Gilda Di Crosta señala la pluralidad de tiempos presentes en las pinturas de García, posibles gracias a la aplicación como a la propia experiencia fenomenológica de contemplar las estrellas. Así, para Di Crosta: "*Ad astra per aspera* es el pasado que no cesa nunca de configurarse como imagen presente donde también se insinúa el futuro. Una pluralidad de tiempos en el resplandor de la imagen, en el tratamiento de la tela, en la visibilidad de las estrellas: estremecimiento ante la paradójica percepción estelar, ante su presencia imaginaria" (Di Crosta 35). Las pinturas de García son casi abstractas si las contemplamos a la lejanía, sólo al acercarnos podemos ver pequeños puntos que se dispersan por la superficie del lienzo, son las estrellas que conforman una imagen del cielo. Las pinturas están enmarcadas, algo no habitual en la producción del artista, el vidrio que nos separa de las imágenes pertenece más bien a una tradición vinculada a la forma de exhibición de las imágenes fotográficas. Con esta propuesta le agrega una capa más a la construcción de sentido de la obra, García cita los paisajes estelares realizados por el fotógrafo Thomas Ruff entre 1991 y 1992, perteneciente a la escuela de Düsseldorf y reconocido por exhibir sus fotografías en gran

formato, así como a las pinturas de la artista letona-estadounidense Vija Celmins, quien se ha caracterizado por sus imágenes vinculados a entornos naturales.

La marca de los tiempos permanece en el tratamiento de la pintura de García, en su trabajo hay una reiteración vinculada al borramiento de la pintura. Comienza pintando sus imágenes para luego someterla a diversos procesos que provocan un borramiento de distintas zonas de la pintura produciendo. Con esta técnica de trabajo, reconocible en la producción del artista desde principios de la década del noventa, logra que sus imágenes pierdan la referencia temporal reconocible, vinculándose con una yuxtaposición de tiempos. No sólo los tiempos convergen en una misma imagen, sino que también las pinturas, se parecen demasiado entre sí como para que sea posible distinguir una de otra. ¿Cuál pertenece, por ejemplo, a la imagen del cielo de hace cien años y cuál a la que el cielo tendrá dentro de otros quinientos? ¿cómo distinguir el cielo pasado del cielo futuro? ¿Seríamos capaces, nosotros mismos, ojos inexpertos al reconocimiento del paso del tiempo en los cielos, de distinguir entre el pasado y el futuro? A diferencia del paisaje terrestre, el paisaje estelar tiene la apariencia de lo inalterable: el de hace mil años se parece demasiado al que ocurrirá dentro de otros mil, de ahí quizá su conexión con lo divino.



Daniel García – *Ad astra per aspera* – vista de sala. Cortesía de Daniel García



Daniel García - *Ad astra per aspera XII* - 2012 - 200 x 150 cm. Cortesía de Daniel
García



Daniel García - *Ad astra per aspera XIII* - 2012 - 200 x 150 cm. Cortesía de Daniel García

El 25 de agosto, apenas veinte días después de inaugurar *Ad adstra per aspera*, García presentó la muestra *Nachleben* en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, ubicado en la ExEsma (Escuela Mecánica de la Armada) en donde funcionó el centro clandestino de detención, tortura y desaparición más grande de la última dictadura militar argentina (1976-1983). El anacronismo espectral de la muestra anterior adquiere, en este caso, una figura marcadamente política. El título recupera el concepto con el que Aby Warburg pensó al presente como un tejido de múltiples pasados que pueden ser observados en el presente. Para Didi-Huberman la “supervivencia tal como y la entiende Warburg no nos ofrece ninguna posibilidad de simplificar la historia: impone una desorientación temible para toda veleidad de periodización. Es una noción transversal a toda división cronológica. Describe *otro tiempo*. Desorienta, pues, la historia, la complica. Para decirlo todo, la *anacroniza*” (Didi-Huberman 75-76). La particularidad que produce el concepto de Warburg es la pregunta por la vida de las imágenes, por su resistencia a morir más allá de las políticas de destrucción que puedan implementar los regímenes totalitarios. Desde ahí es posible pensar una política de la memoria. El empleo que realiza el artista es, en este sentido, menos un instrumento de análisis histórico para las imágenes que una producción metafórica:

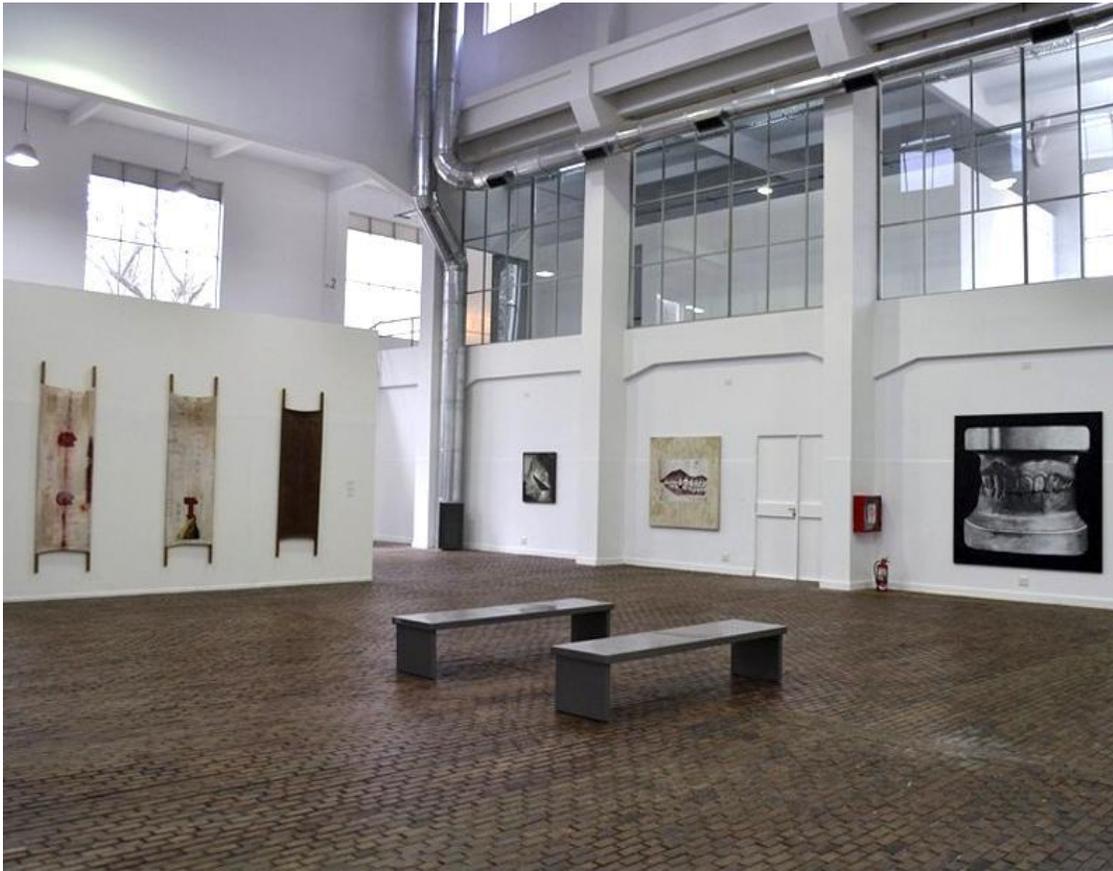
el empleo de este término como título de mi muestra tiene un uso más metafórico que teórico: *Nachleben*, como fantasma, algo que habiendo sufrido la muerte física se rehúsa a sufrir una muerte simbólica. Quise evocar las distintas ideas relacionadas con este concepto (como supervivencia, anacronismo, síntoma) y vincularlas con la siniestra historia del espacio donde la muestra tendrá lugar y también con mi propia pintura, con mi modo de trabajar y mi uso de las imágenes (García).

Entre el conjunto de obras que expuso en el ex centro clandestino de detención se encontraban algunas obras de la serie *Remordimientos*, una serie de pinturas de dentaduras humanas de gran formato que realizó entre los últimos años de la década del noventa y principios de los dos mil. Las dentaduras son, en el campo de la arqueología forense, un elemento indispensable el reconocimiento identitario. Junto a estas obras se encontraban *Desconocido naranja* (2002) y *Erased head* (2012), unas pinturas de seres con sus rostros

borrosos, que los sitúan en el espacio fronterizo en donde lo humano se abre hacia lo monstruoso. En el centro de la sala realizó una intervención *site specific*, dibujó con grafito dos rostros humanos sobre los paneles a los que llamó *Reconstrucción I y II*. Para la concepción de estas obras efímeras recuperó archivos policiales, *mugshot* de víctimas y victimarios, sospechosos de pequeños robos, infractores de tránsito, con la necesidad de indagar en la relación entre la construcción identitaria y los dispositivos de control. Lo que García produjo a partir de estos archivos apropiados fue una ruptura de las identidades originales de esas imágenes ya que a partir de múltiples archivos produjo sólo dos rostros. Estas obras se caracterizan por sus asimetrías, dan cuenta del montaje de los cuerpos, de la superposición de tiempos e imágenes, para proponer que el retorno –la supervivencia warburgiana– de lo oculto es un retorno monstruoso. Esta dimensión monstruosa de la supervivencia aparece formulada en el ensayo que Eduardo Grüner le dedica a Warburg, en donde señala que la supervivencia “desarmoniza la apariencia, decíamos recién, no es un mero *rezago* cultural: es un *fantasma*, o es la figura vampírica del *muerto-vivo*, del *Undead*, del *No-sferatu* cuya sombra acecha dentro mismo de lo *heimlich*, lo familiar” (Grüner 17). El retorno espectral está lejos de la bella apariencia, ella exhibe un aspecto indócil y establece la ley: hay un deseo de justicia –por fuera de las concepciones del derecho– que la formulación del fantasma exige.



Daniel García, *Nachleben*, Centro cultural de la memoria Haroldo Conti (ExESMA), Buenos Aires, 2012. Cortesía de Daniel García.



Daniel García, *Nachleben*, Centro cultural de la memoria Haroldo Conti (ExESMA), Buenos Aires, 2012. Cortesía de Daniel García.

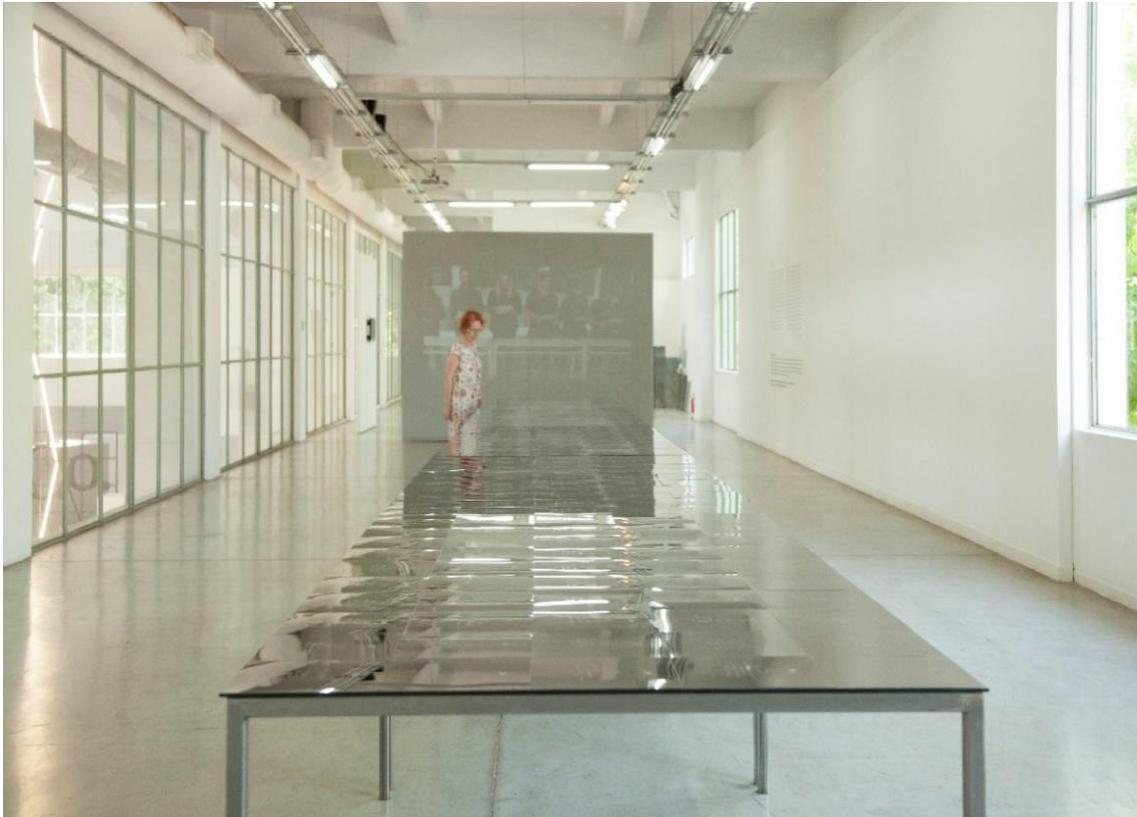
En el arte argentino de la *postdictadura* el espectro permite pensar un conjunto de obras e imágenes que refieren al cuerpo de los desaparecidos.¹ La aparición del espectro señala el espacio del crimen, el asedio del fantasma sobre aquel espacio no mediado por

¹ Utilizo este término en lugar de otros, como el de retorno o apertura democrática debido a que, como señala la filósofa argentina Silvia Schwarzböck, permite pensar las continuidades que la dictadura tuvo en el periodo democrático a partir de 1983, en el que la imposición de un modelo económico y de una ‘vida de derecha’, como la llama la filósofa, pareció ser la única opción posible.

los rituales fúnebres, el reclamo de un cierre entre los espacios de vida y muerte. El concepto adquiere un carácter político a nivel local a partir de su aplicación a un contexto y a un sitio específico como lo es un ex centro de detención clandestino, la eficacia política del espectro para vincularse con la desaparición forzada de personas durante la última dictadura militar no significa, sin embargo, que podamos circunscribir el espectro a ella. Como fórmula representacional, es posible observar su manifestación en un conjunto de artistas que se vinculan con genocidios y masacres, con aquellas historias desplazadas a las que hicimos referencia más arriba. En *La herencia indócil de los espectros*, una muestra que Cristina Piffer realizó durante 2019 en la Fundación Osde de Buenos Aires, es posible observar la presencia del espectro para dar cuenta del genocidio indígena que tuvo lugar durante la denominada *conquista del desierto*, una campaña militar impulsada por el gobierno argentino entre 1878 y 1885 para conquistar la Patagonia y grandes extensiones de la región pampeana. *Argento*, una de las obras exhibidas en la muestra, es un conjunto de placas de metal con una serie de inscripciones del nombre, la condición racial y la edad de los indígenas que fueron bautizadas en la isla Martín García, una isla situada en el Río de La Plata en donde funcionó un campo de reclusión de aborígenes entre 1970 y 1890. Piffer pone en evidencia la dialéctica entre registro identitario y retorno espectral, aunque lo hace de modo diferente al procedimiento utilizado por Daniel García.

Mientras que García recupera imágenes de archivos policiales para quebrar la relación con el registro identitario y componer rostros que se vinculan, en su carácter universal, con los cuerpos desaparecidos, Piffer propone una restitución identitaria a partir de la restitución del archivo como registro. Hay también un carácter latente, espectral, en su dispositivo. La operatoria realizada por Piffer dificulta la lectura de los nombres inscriptos en las placas, como si fuese necesario desarrollar una forma de visualidad en particular para observar a los espectros. De manera recurrente la artista trabaja con planchas de metal, grasa vacuna, sangre deshidratada, lo que le permite no sólo metaforizar el carácter latente de las imágenes sino también hacer de la materia misma un campo significant. Quizás sean estas recurrencias una de las formas posibles en la que la disputa por el archivo y desde allí también por las visualidades, se manifiesta. Andrés Tello observa en las prácticas contemporáneas una “disputa o una subversión crucial que el arte sostiene en el espacio del archivo de las imágenes” (Tello 133). La politicidad de

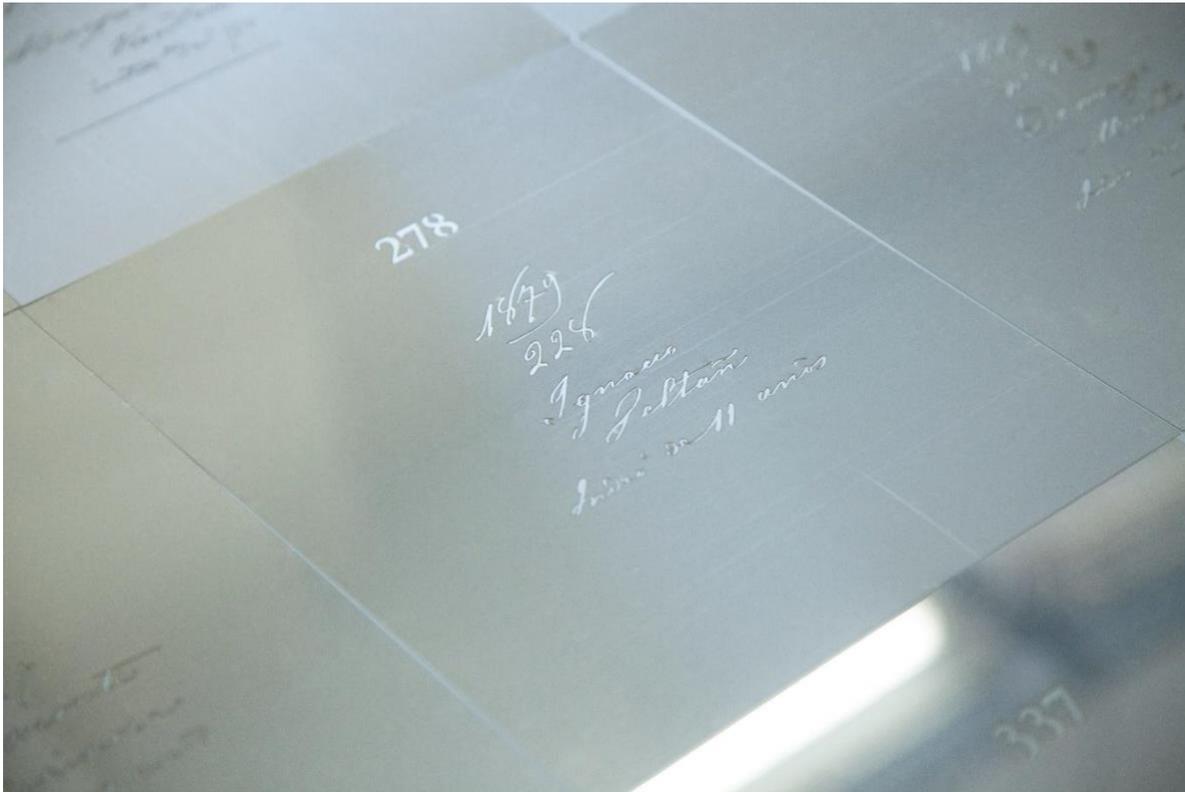
estas obras se funda en una relación con el archivo así como en el uso de determinados materiales que generan una reintroducción en el campo de lo visible de aquello que es invisible. En este sentido, las obras reformulan el espacio de lo visible, dan a ver aquello que se mantiene oculto, introducen una sospecha en la distribución de lo visible. Como señala Graciela Speranza “la potencia política del arte radica entonces, precisamente, en reorganizar el campo de lo sensible, modificar lo visible, las formas de percibirlo y expresarlo. La estética es una suerte de interfaz” (Speranza 20). En *Argento* asistimos a una reformulación de ese estilo, desde lejos las placas de metal nos devuelven nuestro reflejo, nos involucra en la obra como espectadores y quizás también como partícipes de esa historia cruenta. Esa relación se reformula cuando vemos las placas desde cerca y accedemos a los nombres y al número con el que habían sido consignados los indígenas detenidos en la isla.



Cristina Piffer, *300 Actas*, perteneciente a la serie *Argento*, 2017, Instalación, 255 hojas metálicas plateadas y caladas, mesas de acero y vidrio. Video. 125 x 1020 x 80.
Cortesía de Cristina Piffer.



Cristina Piffer, *300 Actas, perteneciente a la serie Argento*, 2017, Instalación, 255 hojas metálicas plateadas y caladas, mesas de acero y vidrio. Video. Cortesía de Cristina Piffer.



Cristina Piffer- *300 Actas, perteneciente a la serie Argento*, 2017, Detalle, hojas metálicas plateadas y caladas. medidas en cm de cada hoja: 25 x 20. Cortesía de Cristina Piffer.



Cristina Piffer- *300 Actas, perteneciente a la serie Argento*, 2017, Detalle, hojas metálicas plateadas y caladas. medidas en cm de cada hoja: 25 x 20. Cortesía de Cristina Piffer.

En último lugar me gustaría analizar brevemente una tercera manifestación de la espectralidad en el campo de las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina, me refiero a la producción de la artista Graciela Sacco. Si bien en su producción, al menos desde principios de la década del noventa, se hace evidente una relación entre archivos y usos espectrales, quisiera concentrarme en su participación en la 49° Bienal de Venecia de 2001 como representante de la delegación argentina junto al artista Leandro Erlich. En esa ocasión presentó *Entre nosotros*, una obra que puede ser pensada en términos de *interfaz*, tal como es formulada por Graciela Speranza, en tanto se propuso trabajar con el espacio público para reformular la relación entre aquello que vemos y lo que no podemos ver. En relación con el diseño conceptual del envío argentino la curadora a cargo, Irma Arestizábal, afirmaba en una nota periodística que “la idea de la curadoría argentina fue la de trabajar con la dualidad de lo visual, en la medida que pone en movimiento el juego rítmico de la superficie y el fondo, de flujo y reflujo, de atracción y retracción, de aparición y desaparición, tal como lo hacen las mareas” (Arestizábal). Bajo este paraguas conceptual Sacco intervino el edificio Fondaco dei Tedeschi, un espacio en donde funcionaba el correo de la ciudad que hizo las veces de pabellón argentino en esa ocasión, con imágenes de cientos de ojos de personas de países no europeos. La parte del rostro que recorta Sacco y que pegó tanto en el edificio como en distintos espacios urbanos de Venecia provocaban un extrañamiento: esos ojos miraban sin ser vistos. Estas imágenes estaban en espacios sin señalar, por lo que no resultaba fácil hallarnos y, para un espectador desprevenido, no necesariamente pertenecían a una manifestación artística. La presencia de ojos de personas extranjeras colocados en distintos puntos de la ciudad durante un momento de afluencia de miles de turistas provocaba una pregunta por las migraciones y los desplazamientos forzados, algo habitual en las indagaciones políticas de la artista. En una nota publicada en Ramona la artista Elda Cerrato cuestionaba la capacidad de la intervención de Graciela Sacco afirmando: “los ojos de Graciela Sacco, bastante misteriosos e inquietantes, no dan cuenta suficientemente de la totalidad de su mirada cuestionadora, fuerte en toda su obra. Hay que saber que están, y dónde; [pues] no para todo espectador resulta fácil descubrirlos: hecho que puede jugar a favor, o no” (Cerrato 52). El comentario de Cerrato es válido si pensamos en el fuerte impacto que producen muchas de las obras de Sacco, que interrogan al espectador tanto en las intervenciones

producidas en el espacio urbano como dentro de los espacios institucionales del arte. Sin embargo, es justamente a partir de los centenares de ojos que nos miran sin que podamos verlos –al menos a primera vista–lo que constituye la potencia política de la obra.

Los ojos están ahí –como los inmigrantes, como los desposeídos, como los restos y ruinas– sin que nosotros lleguemos a verlos, su mirada conforma otra relación con lo visible, en una lógica que se parece bastante a lo que Jacques Derrida llamó efecto visera, en donde el fantasma dicta la ley. En relación con esto, Derrida afirma: “esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí. Una espectral disimetría irrumpe aquí toda espectacularidad. Desincroniza, nos remite a la anacronía. Llamaremos a esto el *efecto visera*: no vemos a quien nos mira” (Derrida 21). En el desborde sobre la ciudad, los centenares de ojos distribuidos eran arrancados por los turistas, que se llevaban estas imágenes como recuerdo. La artista debía entonces reemplazarlos, un símbolo de una disputa por lo visible.



Graciela Sacco, *Entre nosotros*, 2001. Cortesía de Graciela Sacco Estate & Rolf Art Galería.



Graciela Sacco, *Entre nosotros*, 2001. Cortesía de Graciela Sacco Estate & Rolf Art Galería.



Graciela Sacco, *Entre nosotros*, 2001. Cortesía de Graciela Sacco Estate & Rolf Art Galería.



Graciela Sacco, *Entre nosotros*, 2001. Cortesía de Graciela Sacco Estate & Rolf Art Galería.

Breve apartado final

Lo que la obra de Sacco pone de manifiesto, así como también lo hacen las obras de Piffer y de García, es que la indagación en las temporalidades anacrónicas y heterocrónicas es una forma de disputa por lo sensible. Al menos desde *La durée poignardé* la temporalidad progresiva y lineal se vio fuertemente cuestionada, y los artistas contemporáneos parecen haber asumido la tarea de encontrar un modo de temporalidad alternativo, en donde la imagen está en el centro de la escena como un campo de disputa. Los aportes teóricos y metodológicos de Walter Benjamin, Aby Warburg, Jacques Derrida y Didi-Huberman, son necesarios para comprender estas prácticas. De hecho, como señala Keith Moxey, un autor que ha realizado contribuciones indispensables en la temática fue Didi-Huberman quien con más énfasis “defiende el anacronismo de las imágenes, insistiendo en que su presencia fenomenológica las hace capaces de desafiar el tiempo. Su capacidad para eludir el marco histórico hace necesario reevaluarlas y reinterpretarlas a través del curso de su existencia” (Moxey 60-61). El carácter político del arte, al menos en los artistas analizados, radica en la reformulación de las temporalidades, en donde el pasado emerge para hacerse visible en el presente. Más allá de la temática o de la representación, de la apelación a los desaparecidos, de los grupos indígenas brutalmente asesinados durante la conquista del desierto, o de los cientos de personas que se ven forzadas al exilio, lo que estas obras proponen es otra forma de ver y de comprender el espacio visible. Como señala Ticio Escobar el arte es capaz de “trastornar las secuencias cronológicas, detener el tiempo y desquiciarlo, le permite detectar las potencias que sobreviven en un momento ya acaecido” (Escobar 134). Disputar el tiempo a partir de la recuperación histórica no es solo una disputa por el pasado, de lo que se trata es de reconocer esas fuerzas activas para la reconfiguración del presente. Si el tiempo está desquiciado, entonces en el futuro solo habrá fantasmas.

Bibliografía

- Arestizábal, Irma. «El valor de lo ambiguo.» *La Nación* 10 de junio de 2001.
- . «El valor de lo ambiguo.» *La Nación* 10 de Junio de 2001.
<<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-valor-de-lo-ambiguo-nid184416/>>.
- Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Berardi, Franco. *Fenomenología del fin*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- Cerrato, Elda. «Mordiscone a la Biennale.» *Ramona* 15 (2001): 52.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 2012.
- Di Crosta, Gilda. «Vestigios de los tiempos.» García, Daniel. *Bandido*. Rosario: Ivan Rosado, 2015. 33-36.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- . *La imagen superviviente*. Madrid: Abada, 2013.
- . *Sublevaciones*. Buenos Aires: Eduntref, 2017.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- Escobar, Ticio. *Aura latente*. Buenos Aires: Tinta limón, 2021.
- Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.
- Foster, Hal. «El impulso de archivo.» *Nimio* (2016): 102-125.
- García, Daniel. <https://daniel-garcia.blogspot.com/>. 14 de Agosto de 2012. <<https://daniel-garcia.blogspot.com/2012/08/nachleben.html>>.
- Giunta, Andrea. «Migraciones, cuerpos, memorias.» Wechsler, Diana. *Graciela Sacco. Nada está donde se cree*. Buenos Aires: Eduntref/Ediciones Lariviere, 2015. 129-152.
- Grüner, Eduardo. *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. Buenos Aires: EUFyL, 2017.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal, 2011.
- Hernández Navarro, Miguel A. «Hacer visible el pasado: el artista como investigador (Benjaminiano).» *Congreso europeo de estética. Sociedades en crisis, Europa y el concepto de estética*. Madrid, 2010. 1-17.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007.

- Lebenglik, Fabían. «EL ENVIO ARGENTINO A LA 49ª BIENAL DE VENEZIA.» *Página/12* 1 de Junio de 2001. <<https://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-19/pag29.htm>>.
- Löwy, Michael. *Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2002.
- Ludueña Romandini, Fabián. *Principios de espectrología*. Buenos Aires: MiñoyDávila, 2016.
- Mate, Reyes. *Medianoche en la historia*. Madrid: Trotta, 2009.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2016.
- Speranza, Graciela. *Cronografías*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- . *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Buenos Aires: Anagrama, 2022.
- Tello, Andrés Maximiliano. *Anarchivismo*. Adrogué: La cebra, 2018.