

NECROGRAFÍAS

Construcción y desclasificación de un archivo para una redistribución de lo común

María Cecilia Olivari

Universidad Nacional de Rosario

María Cecilia Olivari (Rufino, 1990) es profesora en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se encuentra terminando la Licenciatura en Bellas Artes con orientación en Teoría y Crítica en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, y actualmente esta trabajando en su tesis de grado sobre los usos del archivo en el arte contemporáneo en América Latina. En la mencionada institución se desempeña como ayudante alumna ad-honorem en las cátedras de 'Seminario del Arte Latinoamericano' y 'Crítica II'. Forma parte del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (CEVILAT) dirigido por María Elena Lucero.

Resumen: Se hará uso de las lecturas sobre la noción de archivo de Jacques Derrida, quien propone el psicoanálisis freudiano como modelo para un sistema de archivo, con el objetivo de inscribir y problematizar la práctica artística de Darío Ares y su muestra “Los Perros Ladran” en el contexto de las producciones de lo que se ha denominado como “arte de archivo”. Al mismo tiempo, se busca abrir la reflexión sobre el archivo como herramienta, soporte conceptual y fundamento de las prácticas artísticas contemporáneas en general, teniendo en cuenta que la obra seleccionada abre el camino a dos cuestiones fundamentales aún por trabajar, a saber: cuáles son las implicancias de construir un archivo de artista, y cómo desclasificar un archivo en el contexto de las exhibiciones de arte.

Palabras clave: archivo – Jacques Derrida – archivo de artista – prácticas artísticas contemporáneas – desclasificar un archivo

Abstract: With the aim of registering and problematize the artistic practice of Dario Ares and specially his exhibition “Los Perros Ladran” on the context of the productions of what has been termed as “archival art”, readings on Jacques Derrida’s notion of file, who proposes Freudian psychoanalysis as a model for a archive system, will be used. Considering that the selected work opens the way to two fundamental aspects: the implications of building an “artist archive” and how to declassify an archive in the context of art exhibitions; this paper seeks, at the same time, to open reflection on the file as a tool, conceptual support and foundation of contemporary art practices in general.

Keywords: archive – Jacques Derrida – artist archive – contemporary art practice – declassify an archive

Introducción

El presente ensayo se proyecta en vistas de abrir el espesor de las reflexiones en torno al archivo como materia de las prácticas artísticas contemporáneas. Es a este respecto que el *corpus* se divide en dos: una primera parte, que bien podría funcionar como marco teórico y puesta en tema sobre el archivo y sus implicancias, de las que se deriva la posibilidad de concebir al archivo como un dispositivo de visualidad que se proyecta como ley –con sus prestaciones y contraprestaciones específicas– sobre los usos que los artistas puedan hacer de ellos. La segunda parte se ocupa de la producción artística de Darío Ares ordenada en su reciente exposición “Los perros ladran”¹; la fracción de su producción, signada fundamentalmente por la tarea de archivador, abre a dos preguntas que se presentan fundamentales en su producción –pero que también valen al momento de reflexionar sobre las prácticas archivísticas de artistas en general–: por un lado, cuáles son las condiciones en las que se conforma un archivo de artista; y por otro, cómo desclasificar un archivo para que éste pueda abrirse a la mirada en el contexto de una exhibición.

PRIMERA PARTE

Pulsión de Archivo

En 2010 Andrea Giunta diagnosticaba una “fiebre de archivo”, pues observaba la ampliación del concepto hacia el uso que hacen los artistas a los fines de proyectar sus prácticas artísticas, y ya no involucrando exclusivamente a los acervos documentales, en donde los historiadores y teóricos del arte acudían para sustentar sus investigaciones. Se inaugura así lo que hoy conocemos como la categoría “arte de archivo”. Asimismo conviene referir a lo que Suely Rolnik (2010) denomina “Furor de archivo”, un fenómeno directamente enlazado con una extendida voluntad de archivar las prácticas de crítica institucional de los 60 y 70 en América Latina, síntoma a partir del cual Rolnik propone una reflexión sobre las complejidades de inventariar y documentar poéticas, y las dolencias que potencialmente podrían desprenderse del mencionado “furor”. Los diagnósticos enlazados a la cuestión archivística tienen su origen en el fundante ensayo

1 Sobre la muestra se puede consultar también el texto de Beatriz Vignoli.

de Jacques Derrida *Mal de Archivo. Una impresión freudiana* (1997), en donde el autor analiza la noción de archivo a la luz de las teorías psicoanalíticas, la figura de Freud, el campo del psicoanálisis y la cuestión judía. A partir de estos despliegues teóricos plantea como indispensable para una teoría del archivo la tendencia “anarchivística” signada por la pulsión de muerte, pulsión destructiva de la memoria inherente a toda pulsión de archivar.

La contemporaneidad parecería estar caracterizada por una cultura de la memoria en el marco de lo que Huyssen señaló como “giro memorialista”. Consecuentemente con el desencanto ante las promesas de futuro y progreso que calaron hondo en la primera mitad del siglo XX, este deseo de recordar compete tanto a los grandes eventos que marcaron al mundo occidental como también a la memoria del entretenimiento, pudiéndose agregar –un factor más reciente que Huyssen no incluye– una memoria del ámbito de lo privado que la mediatización tecnológica ha transmutado en pública con el boom de las redes sociales. Pero esta “cultura de la memoria” no aparece exenta de paradojas: mientras la diversificación y la mutación de las tecnologías de archivo se encuentran en ejecución, crece, al mismo tiempo, la amenaza de olvido. Una de las hipótesis que Huyssen maneja “es que intentamos contrarrestar ese miedo y ese riesgo del olvido por medio de estrategias de supervivencia basadas en una «memorialización» consistente en erigir recordatorios públicos y privados” (23-24). Se pone de manifiesto una necesidad de anclar la memoria y de asir el pasado que lleva al autor a erigir al museo como el paradigma de las actividades culturales contemporáneas, si bien, como ocurre en el dilema del “huevo y la gallina”, es preciso preguntarnos qué fue primero: la memoria o el olvido. Si entendemos al archivo como “un” modo de organizar esa memoria, no podemos desprendernos del enlace simbiótico que convoca al par memoria-olvido. El mal de archivo incorpora bajo la forma de una pulsión de destrucción a una pulsión de conservación; por ello Derrida le otorga un rol fundamental a la amenaza del olvido, ya que

Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción (12).

Derrida entiende que la noción de archivo está abrigada por la memoria del *arkhé*, en el doble sentido que este nombre implica, como comienzo y como mandato, coordinando dos principios en uno:

[...] el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado –principio nomológico (3).

En el cruce de estos significados solapados podemos detectar un primer problema: el de los principios: ¿cómo y quién determina un principio?, ¿por qué ése y no otro?, ¿cuáles son los fundamentos que avalan esta inclinación? En definitiva: ¿cuáles son las fuerzas que se imprimen sobre los elementos de un todo para que éste se constituya como tal a partir de un carácter particular que le da singularidad? La respuesta podría estar allí donde la “función arcóntica” se conjuga con el “poder de consignación”. Desde la óptica de este autor, las condiciones que hacen al archivo son: un lugar de consignación, una técnica de repetición y un lugar de exterioridad (8). La primera de este conjunto remite a la cualidad “archivante” que tiene todo archivo, es decir a la función de registrar documentos y al mismo tiempo producirlos, a la capacidad de generar contenido archivable. En efecto, la reunión de los elementos que componen un archivo no es una formación casual sino que “la consignación tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (4); de ahí esta relación instituyente que se establece entre la “función arcóntica” y el “poder de consignación”. La repetición, en segundo lugar, apunta a una voluntad de no-olvidar, de perpetuación, que se enlaza con la última de las condiciones, la necesidad de exterioridad, es decir de algo que sea distinto de sí mismo, algo que sea otro, un soporte que asegure la repetición, que enmarque a la memoria. Es la represión, pulsión de olvido como alteridad del deseo de memoria, una condición *sine qua non* del archivo, exterioridad sobre la que el archivo se proyecta como contraofensiva ante los peligros de la amnesia.

Por todo lo señalado hasta este punto, no podemos pensar al archivo escindido de su propio mal, ya que si bien éste encarna pretensiones totalizadoras y una voluntad de completitud, no puede más que estar siempre en construcción, provisorio e incompleto, por tanto siempre sesgado. Derrida señala que “se asocia al archivo con la repetición y a la repetición con el pasado. Pero es del porvenir de lo que se trata aquí y del archivo

como experiencia irreductible del porvenir” (38). Al constituirse el archivo como una producción, al estar producido, no puede nunca cerrarse, está siempre abriéndose al porvenir, ya que nunca ha alcanzado su forma final. En este sentido podemos hablar del archivo como una práctica, es decir como la racionalidad o la regularidad que organiza lo que los hombres hacen².

Tecnologías del Archivo

Hablar de archivo significa poner en relación una serie de nociones a las que éste convoca y con las que convive, y también implica la reunión de unas características específicas, además de un conjunto de condiciones que lo hacen posible.

Derrida, a fines de los años 90, destacaba el rol del *e-mail* como motor de transformación e institución del acontecimiento archivable, una técnica que articula una “posibilidad instrumental de producción, de impresión, de conservación y de destrucción del archivo (que) no puede no acompañarse de transformaciones jurídicas y, por tanto, políticas”, ya que para el autor el archivo es un aval y, en consecuencia, “no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera. El sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, co-determinar por la estructura archivante” (11-12).

La pregunta sobre el archivo en el arte se enmarca hoy en un contexto fuertemente circunscripto por la mediatización exacerbada y la sobreabundancia de información, la inmediatez de los teléfonos celulares inteligentes y de Internet como conjunto descentralizado de redes de comunicación interconectadas. En efecto, este cuadro es el de una fiebre comunicadora que genera un flujo de enunciados y discursos de naturaleza diversa en la que la figura del productor de contenidos se imbrica con la del consumidor, dando como resultado lo que en plena *web 2.0* Juan Martín Prada denominó “prosumidores” (2008). En la actualidad, momento en el que se diagnostica el ocaso de la *web 2.0*, las redes sociales se diversificaron y mutaron, las “nubes” engrosaron su capacidad de almacenamiento de forma inusitada, y al día de hoy a una persona promedio no le alcanzaría la vida entera para poder ver todos los videos que se encuentran colgados en YouTube. Es sintomático que Facebook –red social que podría considerarse la más usada entre los usuarios de la *web*– haya incorporado recientemente la opción

2 Para ampliar el concepto de práctica véase Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Prometeo, 2004.

de “guardar”, generando así la posibilidad de crear una colección de contenidos en donde cada usuario puede compilar cosas que son de su interés, compartidas por páginas y amigos, las que también son material potencial de un archivo; o la aplicación “Un día como hoy”, a través de la cual Facebook nos muestra cada día todos nuestros posts de esa misma fecha, pero de años anteriores.

La creación de contenidos, así como la memoria sobre acontecimientos diversos y la posibilidad de dar forma a esa memoria, ya no son parte de la actividad de gente especializada, sino que forma parte de los modos de interactuar que se proponen desde los medios de comunicación más popularizados. Este repliegue de las lógicas museísticas a la vida cotidiana, sumado a la promesa de democratización, tanto de la información como de los medios, para generar contenidos, lejos está del lugar idílico en el que alguna vez se plantó el germen utópico. La manipulación y el control de las informaciones están a la orden del día, y las tecnologías que habilitaron a la pluralidad de voces también son utilizadas para tergiversarlas. La puesta en escena de lo que vemos y de lo que es posible anoticiarse sufre un proceso de reducción en el que lo visible y lo decible están filtrados por el tamiz de la palabra autorizada.

La irrupción de los archivos en el arte contemporáneo no es nueva, e incluso se han empezado a ensayar posibles categorías clasificatorias y genealogías de este “arte de archivo”. Podemos decir, siguiendo a Giunta, que la palabra clave de este tipo de poéticas es la democratización (32), la cual se suma a la creciente digitalización de los acervos y la apertura de diferentes archivos institucionales, aunque la autora advierte también la posibilidad de que la “desclasificación” no necesariamente implique desclasificar las políticas de conocimiento (32). Así, podemos pensar en “tecnologías”³ del archivo en el sentido más común del término, como así también en su sentido foucaultiano.

Prácticas de archivo

Desde la especificidad que se pone de manifiesto en cada caso, la incorporación del archivo en las prácticas artísticas podría enmarcarse, siguiendo a Anna María Guasch, bajo la denominación “paradigma del archivo”, aquél que refiere el tránsito del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo

3 “Los términos «técnica» y «tecnología» agregan a la idea de práctica los conceptos de estrategia y táctica. En efecto, estudiar las prácticas como técnicas o tecnología consiste en situarlas en un campo que se define por la relación entre medios (tácticas) y fines (estrategia)” (Castro 524).

(11). Ciertamente es que la generación de documentos y acervos no es un rasgo exclusivo de los últimos veinte años, pero la impronta que ha adquirido recientemente se caracteriza por un desplazamiento en sus funciones; en muchos casos deja de ser un instrumento para convertirse en un fin en sí mismo; dejan de estar en la trastienda de las obras y pasan a la sala principal de museos y galerías; se establece y se pone en ejercicio entre las producciones contemporáneas “una estética de la organización legal-administrativa” (Guasch *Arte y archivo* 10).

Cabe diferenciar, por un lado, las producciones que se valen de archivos ya constituidos y que ejercen reconfiguraciones en los documentos que pueden o no resultar en un archivo nuevo, y por otro, las prácticas de artistas que configuran archivos propios; y, a su vez, entre estos últimos, los que eligen desarrollar su poética a partir del montaje y la configuración del archivo –el archivo como fin en sí mismo–, y quienes optan por generar propuestas que se fundan y se desprenden de los acervos. En cualquiera de los casos planteados, el archivo como lo plantea Foucault en *La Arqueología del Saber*, funciona como la ley de lo que puede ser dicho, “el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault *Arqueología del Saber* 170); como ley que se encarga de ordenar las apariciones, las zonas de luz, el archivo también gestiona las zonas de penumbra, los fuera de campo que forman parte activa en la configuración de lo visible, así como la pulsión de archivo convoca a su propio mal.

En sintonía con lo expuesto, se puede arriesgar la hipótesis de que los archivos, dentro del marco de la práctica artística, funcionan como dispositivos de visualidad, dado que a partir de las funciones legales-administrativas que comporta, éste se configura como una máquina de hacer ver y de hacer hablar. Así, subvirtiendo su sentido original, adhiriendo a su propuesta o llevando adelante el legado arcóntico, los artistas parten de las intensidades que genera cada uno de los acervos para emprender su práctica. Siguiendo a Foucault, entendemos por dispositivo a la red de relaciones que puede establecerse entre elementos heterogéneos, cuya naturaleza de enlace es determinada por el mismo dispositivo, y cuya constitución remite a una función estratégica (Castro *El vocabulario de Michel Foucault* 147-149). En este sentido, cada archivo posee cierto régimen de luz o de visualidad que distribuye lo visible y lo invisible, que hace ser a unos objetos e impide la construcción de otros, delineando los límites de las tres grandes instancias que se encuentran siempre articuladas en un determinado dispositivo, siendo éstas Saber, Poder y Subjetividad (Deleuze *Michel Foucault, filósofo* 155-158).



Registro de la exposición "Los
perros ladran" de Darío Ares, 2015.
Foto: María Cecilia Olivari

SEGUNDA PARTE

Por un lado, entonces, la imagen vale como potencia que desata, forma pura y puro *pathos* que deshace el orden clásico de los ordenamientos de acciones ficticias, de las historias. Por otro lado, vale como elemento de un lazo que constituye la figura de una historia común. Por un lado, es una singularidad inconmensurable, por el otro, una operación de puesta en comunidad (Rancière *El destino de las imágenes* 52).

Los perros ladran: el archivo

Darío Ares es un artista de la ciudad de Rosario, egresado de la Escuela Provincial de Cine y Televisión. A partir del año 2005 comenzó a compilar crónicas policiales aparecidas en la prensa escrita de la ciudad de Rosario. El archivo que el artista viene constituyendo tiene hoy poco más de diez años de antigüedad y su acervo sigue creciendo. “Los perros ladran” se mostró a finales de 2015 en la Sala de las miradas, perteneciente al espacio de la Plataforma Lavardén de la ciudad de Rosario, bajo la forma de una instalación. El estudio sobre el trabajo del rosarino podría proyectarse en dos líneas: por un lado hacia el modo en que se puede configurar un archivo de artista; y por el otro, hacia la reflexión sobre ese acervo y su desclasificación a los fines de que pueda tomar forma dentro del campo artístico.

Las diversas maneras con las que el artista incrementa el acervo de sus carpetas han ido mutando a lo largo del tiempo, como así también la naturaleza de los “documentos” que lo componen, pues incluye elementos que no se corresponden al normal formato de la crónica policial, como por ejemplo los audios que Ares fue registrando con su mp3 en bares de la ciudad, los cuales recogen conversaciones de vecinos y *habitués* sobre temas que rondan la violencia urbana y las hipótesis que se tejen a su alrededor.

Ares denomina “documentos fallidos” a los elementos que componen su archivo. En sentido estricto, un documento es una unidad de información que se materializa en un soporte –textual o no–, y que tiene como objetivo dar testimonio de un hecho. Los documentos son la base donde se funda la historia con mayúscula y constituyen un

fundamento de lo verdadero⁴. En consecuencia, la idea de un documento fallido resulta oximorónica. La crónica como género periodístico híbrido comporta una cuota informativa, no obstante sazonada con condimentos subjetivos e interpretativos organizados de manera tal que capten la atención del lector. Efectivamente, la crónica no puede más que ser un documento fallido porque tiene la capacidad de poner en tensión la prosa de sus relatos con la generación de efectos de verdad retóricos que normalizan el discurso de la información.

¿Cómo montar, entonces, un archivo de documentos fallidos?, ¿Cómo ordenar/configurar un archivo de artista? El carácter que comportan estos “documentos”, y que los hace material de este archivo, es contingente, y también lo es su orden dentro del todo, ya que Ares transitó a lo largo de estos diez años distintos modos de incrementar su acervo. En un principio la estrategia de compilación giraba en torno a visitas diarias a bares y a la búsqueda de la crónica del día; en otros momentos, el proceso se hacía menos sistematizado, y lo dejaba en manos del azar. Otro factor que intervino en la pesquisa de crónicas fue Internet, fundamentalmente debido a que anulaba la adrenalina de ir al encuentro de lo desconocido, anticipando los hechos plausibles de convertirse en crónica. Un método utilizado por el artista más recientemente consiste en ir a los diarios no con la regularidad con la que se ponen en circulación, sino encontrándose con todos los diarios de quince días de una vez, lo cual hace que: el proceso de compilación mute y que sea más factible poder detenerse de otra manera en una diacronía acotada de tiempo-en-sucesos; que la crónica se contextualice de otra manera, lo que abriría la posibilidad de *linkearla* con otros elementos del diario o de otros diarios; y, por último, que Ares se relacione de un modo sensiblemente distinto con los acontecimientos.

Al momento de clasificar y ordenar las crónicas, a veces intervienen las taxonomías criminales especializadas que ofrecen una serie de categorías tales como: “crimen pasional”, “crimen casual”, “crimen de vecino a vecinos”, “crimen narco”, “crimen de venganza”, entre otras. De la misma manera, hay agrupamientos que se guían por las constantes que se repiten en los titulares de las crónicas; entonces un grupo puede ordenarse, por ejemplo, bajo la categoría “profesiones”; en otras oportunidades trabaja con citas que articulan categorizaciones menos rígidas y que habilitan pensar los ordenamientos clásicos de manera transversal, generando otros flujos de información. Por otra parte, en la articulación de distintas temáticas se cuestiona la significación unívoca

4 Existen amplias críticas a esta idea y líneas teóricas que se fundan sobre la misma, pero referir a estas cuestiones excede los alcances de este trabajo.

de los conceptos convocados –por citar un ejemplo podemos referir a la carpeta “Hay crímenes por amor, pero no hay crímenes por amistad”, o también a aquellas que incluyen citas bíblicas como “Dichosos los que sufren, porque esos van a recibir consuelo” Mateo 5,4–. Por último, Ares señala que hay hechos que son paradigmáticos y que, en consecuencia, ordenan su propio universo de relatos de crónica al generar tal densidad de informaciones, contra-informaciones e hipótesis abductivas disímiles, de tal suerte que merecen una agrupación singular, su propia categoría.

El archivo de crónicas ha ido mutando a lo largo del tiempo, no solo en los contenidos y el modo en el que son incorporados, sino también, y fundamentalmente, en la manera en que éstos se ordenan dentro del todo. El archivo como práctica está siempre en proceso de construcción, siempre produciéndose, debe reflexionar sobre sí mismo y es tarea de los arcontes problematizar y ensayar todo el tiempo reconfiguraciones posibles, o, en palabras de Darío Ares, debe “generar constelaciones” que den forma al todo y ordenen sus partes.

Imágenes de crónica

Lo que capta la atención de Ares es el modo en que la crónica irrumpe dentro del contexto del diario como construcción de realidad, y los diálogos que se articulan entre las imágenes y los titulares. Podríamos hablar de una cierta estética de las fotografías de crónica que se caracteriza no por la exhibición de lo explícito del hecho violento, sino por la presentación de una ausencia, por hablar de la muerte a partir de su fuera de campo. Lo central en este tipo de imágenes tiene que ver con un ordenamiento del espacio en torno al vacío; la muerte aparece como un gesto que se materializa en un grupo de gente mirando al piso, en vecinos congregados alrededor de alguien afligido o en escenas de espacios perimetrados por la policía.

Del archivo de Darío Ares se desprende una serie de dibujos, las “Necrografías”, que constituye un nuevo archivo derivado de aquel de las crónicas policiales, y que pone a jugar esta estética de las imágenes de la crónica en un nuevo enunciado. Podríamos arriesgar la hipótesis de que, mediante el dibujo, lo que se opera es una suerte de puesta en actualidad de la imagen de un hecho que, de otra manera, hubiera quedado perdido en las páginas del diario o en las carpetas del mismo archivo. Así, el dibujo se erige como un nuevo acontecimiento que no por ello deja de enlazarse con la imagen de la crónica.

final previsible escrito con sus propios trazos



Registro de la exposición “Los perros ladran”
de Darío Ares, detalle de dibujo, 2015.
Foto: María Cecilia Olivari

Los dibujos son de líneas limpias. Luego de una serie de experimentaciones con materiales y técnicas diversas, entre las que podemos nombrar la intervención directa sobre los recortes de diarios, la fotocopia y el *closeup* de las imágenes o la utilización de papel vegetal para hacer calcos de las fotografías, el artista encontró en el papel carbónico rojo un espesor semántico de connotaciones que enlazan lo visible, nuevamente, con la estética policial. Cada uno de los dibujos se configura de forma particular a partir de las latencias que la fotografía de crónica comporta en sí misma, y de las que Darío Ares se hace eco oscilando entre una estética sobria con un dibujo esquemático y la aparición casual de las huellas del gesto que se imprime, producto del desplazamiento sobre el papel de la mano al dibujar. Todo esto convive con fragmentos de texto calcado que se desprenden de otras partes del artículo, tales como el titular, el copete o el cuerpo de la crónica.

Los dibujos de las necrografías actualizan las imágenes de la crónica mediante una visualidad comedida que oficia un nuevo distanciamiento de la visualidad de la violen-

cia y la muerte, resultando así menos explícita pero espectralmente presente. Por otro lado, la cantidad de dibujos incorporados a la instalación revierte los sucesivos desplazamientos del hecho concreto de la crónica y genera una dinámica de acercamiento-alejamiento en la cual las grafías se tornan oscuras y ominosas.

Rancière entiende a “las imágenes del arte como operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza” (28); de ahí que se constituyan como diferencia, por ordenar un sistema de relaciones entre lo decible y lo visible, entre lo visible y lo invisible. Según el nuevo régimen de las artes que propone el autor, la imagen “ya no es un doble o una traducción, sino una manera en que las cosas mismas hablan y se callan” (34). Vale aclarar que esta capacidad de generar imagen no es una cualidad exclusiva de lo visible; entonces, así como existen cosas visibles que no conforman una imagen, también la palabra tiene la capacidad de desplegar visibilidad. En el contexto del diario, los enunciados que componen el discurso de la crónica despiertan de manera radical esta visualidad de las palabras, cargando de connotaciones la imagen que los acompaña. En una entrevista con Darío Ares relataba sus recuerdos sobre una de las primeras crónicas que desató su recolección, “la imagen de la crónica era la de un auto, un Fiat 1500, que tenía las cinco puertas abiertas –las dos de atrás, las dos de adelante y el baúl–, y sesenta personas del barrio paradas alrededor del auto mirando, y el titular decía algo así como «Asesinaron y torturaron a dos personas y dejaron un reguero de sangre desde el lugar del asesinato hasta donde el auto se quedó sin nafta»”. Observamos que, en el plano de la hoja de diario, se superponen dos funciones que deshacen la relación que hace del texto la representación de la imagen, encontrándose el germen de lo que Rancière denomina “frase-imagen” (62), y que Ares traslada a sus grafías. Este artista manifiesta una necesidad de construir “con” las crónicas y “sobre” ellas, ya que hay una insistencia y una recurrencia de esas frases-imágenes que deja al descubierto el grado de captación que tienen las crónicas y la muerte como tema de las “Negrografías”.

En palabras del propio artista, los dibujos encarnan una edición de la imagen de la crónica. En ella se procura mantener esta dialéctica entre lo visible y lo decible bajo otra forma que lo resignifica desde lo material hasta lo compositivo, de tal suerte que, tanto el papel como el ordenamiento espacial propios del diario son apartados, los textos aparecen de manera fragmentaria y la imagen aparece como calco.

Siguiendo las críticas estéticas de las imágenes de Rancière, podemos referirnos a tres modos de vincular o desvincular el poder de mostrar y el de significar: la imagen desnuda, la imagen ostensiva y la imagen metamórfica. Encontramos en esta última un esquema desde el cual pensar los dibujos de Ares en su totalidad. El autor francés señala que:

[...] es imposible –según la lógica de la imagen metamórfica– circunscribir una esfera específica de presencia que aislaría las operaciones y los productos del arte de las formas de circulación de la imaginería. No hay naturaleza propia de las imágenes del arte que las separe de una manera estable de la negociación de las semejanzas y de la discursividad de los síntomas (44).

De ahí que la tarea del arte consista en operar un reordenamiento singular de las imágenes en circulación; para ello Ares toma como objeto de su práctica la crónica policial, pero “procesa” su acervo abogando por una redistribución de lo visible que pueda abrir el espesor de las imágenes, condensadas tanto bajo los números de cifras y estadísticas, como bajo los rótulos de “violencia urbana” o “muerte violenta”.

En la práctica de Ares se opera una doble puesta en foco: por un lado, con el rescate de esas imágenes destinadas a quedar perdidas de la memoria colectiva –que siempre tiene nuevos rostros con los que retratar al horror– se arroja luz sobre estos eventos; por otro, esta conversión al dibujo, posterior “desclasificación” y exposición de estos archivos, reafirma la necesidad de recordar, y vuelve a distribuir lo común y el carácter público de esas imágenes.

Instalación, una desclasificación posible

Como señalamos anteriormente, son dos las líneas de reflexión que se abren a partir de pensar el rol del archivo en la exposición “Los perros ladran”, de Darío Ares. Habiendo planteado algunas cuestiones fundamentales que hacen a la pregunta sobre cómo construir un archivo de artista y habiendo hecho foco puntualmente en la propuesta de Ares, nos encargaremos ahora de hacer algunas precisiones sobre los contornos que cobró la “desclasificación” del acervo de crónicas y de la serie de “Necrografías” en la exposición.

En primer lugar es preciso señalar que la clasificación de los archivos administra su accesibilidad, es decir, tiende a un tipo de acceso regulado. Un archivo desclasificado es aquél que garantiza la conservación, accesibilidad y difusión de los documentos por



Registro de la exposición "Los perros ladran" de Darío Ares, 2015. Foto: María Cecilia Olivari

pertenecer al ámbito de lo público. En consecuencia, la desclasificación de un archivo es una nueva puesta en circulación del mismo⁵.

En el caso de los archivos de Ares, la estrategia de la instalación como modo de exhibición parece ser la manera en que el artista logra devolver las imágenes a lo público. De ahí que la desclasificación de sus archivos opere mediante la instalación artística. Es menester dar cuenta de las particularidades de la organización del espacio y las cualidades de la instalación “Los perros ladran”. El espacio expositivo se componía de tres escritorios de roble sobre los que se presentaba parte de las carpetas que integran el archivo de crónicas policiales, y calcos de yeso –de figuras religiosas iluminadas cenitalmente por lámparas de oficina– para colorear. Esos escritorios triangulados enfrente del panel por el que se accedía a la muestra, formaban una planta en forma de cruz latina. Las Necrografías instaladas se agrupaban de distintas maneras en composiciones de grandes paneles de calcos; organizados en grupos de veinte o veinticinco, los dibujos se hallaban suspendidos sobre las paredes blancas de la sala, generando así un espesor de diferencias, potenciando la cantidad. También formaba parte del espacio una cita del poema “El ruido” de Peter Altenberg, y una proyección de un video de YouTube llamado “Liebre cazada por red”.

En su ensayo “Políticas de la instalación”, Groys señala que si bien en la actualidad las funciones de la producción y la exhibición se encuentran solapadas, es posible todavía distinguir entre la figura del curador y la del artista, cada uno de los cuales organiza un tipo de exhibición particular. Mientras que la exhibición estándar congrega un conjunto de obras bajo un cierto carácter de pertinencia que responde a un curador que administra un espacio según ciertos criterios, la instalación artística “transforma un espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte” (Groys *Volverse público* 54). La instalación y el archivo, por comportar una ley cada uno, comparten el rol activo de determinar su visualidad, y en este sentido cada mandato comporta un carácter fundante. En efecto, a pesar de que puede criticarse que el espacio de la instalación se origine y organice a partir de la voluntad soberana del artista, hay que reconocer que “la instalación artística es un espacio de revelación del poder heterotópico y soberano que se esconde detrás de la oscura transparencia del orden

5 La apertura de los archivos en materia de derechos humanos resulta fundamental; hay archivos cuya apertura garantiza el acceso a derechos fundamentales –sobre todo aquéllos que testimonian la violación de DDHH–; es por ello que su desclasificación se enlaza con políticas democráticas que contemplan el derecho a la información y a la memoria histórica.

democrático” (67). En tanto decisión soberana, se erige como condición de posibilidad de la práctica democrática por su anterioridad.

Otra particularidad de la instalación artística radica en la posibilidad de generar comunidades. En el caso de las comunidades que conforma la cultura de masas no hay necesidad de un pasado y una historia común; sin embargo su contracara es la falta de conciencia de sí. La instalación es estática y móvil al mismo tiempo, ya que se fija con unos contornos específicos en cada puesta en escena, y por lo tanto se reconfigura en cada oportunidad; es por ello que Groys plantea que le ofrece a la multitud un aura del aquí y ahora que tal vez logre restituir la actitud reflexiva de aquellas comunidades a partir de la dislocación de las comunidades transitorias de las culturas de masas (62).

Esta disposición, en un mismo espacio, de las imágenes de restos de violencia urbana, sumado a la solemnidad de la imaginería religiosa en envoltorios plásticos y el relato objetivo y exterior de la caza de liebres en red, produce un ambiente cargado de metáforas que por momentos se vuelve hostil, pero que vuelve a poner en circulación una memoria cotidiana de la violencia en la que se encuentra latente la posibilidad de generar comunidades y espacios democráticos. Así es como Ares logra, mediante sus reordenamientos, interpelar al espectador generando espacios de reencuentro con hechos que las estadísticas tienden a naturalizar y relativizar.

Edición y montaje

Resulta evidente que la formación de Ares como productor audiovisual influye en su práctica artística. De modo que se filtran en su discurso y titilan intermitentemente en sus búsquedas y en toda su producción, ideas que pertenecen a este campo. Por tanto, resulta interesante diseñar algunas líneas transversales en base a las nociones de edición y de montaje.

Podemos hablar de operaciones de edición que se efectúan a distintos niveles: en primer lugar, una edición que excede a la tarea de Ares, la del desplazamiento que se genera a partir de la edición del hecho y que toma la forma de crónica. Una segunda edición, a partir de la cual comienza a intervenir el artista, se corresponde con la creación del archivo como un todo ordenado; en esta etapa los hechos pasan a habitar un espacio reglado común que los condiciona como sucesos singulares; aquí es donde interviene la función estratégica del dispositivo de visualidad del archivo, generando sus respectivas luces y oscuridades, la ley de lo que aparece –de lo que puede ser visto–, y la ley de lo decible, de lo que puede ser enunciado, en relación a lo que no tiene

esa posibilidad. La tercera edición refiere a la producción de las gráficas ominosas, el conjunto de los dibujos a partir de los cuales se reconfiguran las imágenes que, junto con el resto de la crónica, reelaboraron previamente el suceso violento –siempre en vista de las prestaciones y las contraprestaciones que habilita la ley del archivo–. Por último, en la instalación propiamente dicha, vemos cómo estos procesos conviven en el espacio próximos a otros elementos –como los escritorios, el video, las citas, las figuras de yeso–, generando así un nuevo desplazamiento de sentido de los sucesos violentos primigenios.

Por otro lado, el montaje funciona, en las distintas instancias de su práctica, como posibilidad de reunión de fragmentos, posibilidad de vínculo que organiza una interrupción, al mismo tiempo que ordena una continuidad. Si bien esta idea de montaje atraviesa los distintos momentos de la producción, es en la instancia de la instalación donde esto se hace más evidente; allí se compilaban relatos de naturaleza diversa, y se superponían en un mismo tiempo una variedad de “voces” hablando en simultáneo y exponiendo su narrativa, cada una según su propio ritmo, pero sin dejar de abrir las lecturas.

Darío Ares utiliza la información como materia prima fundamental para constituir sus prácticas. Más allá de los elementos materiales, genera flujos de información alternativos que promueven una interrupción en el modo normativo en que circulan los datos en el ámbito de los medios de comunicación. De la misma manera que la crónica se toma sus licencias a la hora de poner en discurso los sucesos a los que refiere, Ares se permite construir relatos a partir de los montajes y ediciones que oficia. Así, el artista genera una construcción de realidad alternativa a la de los *mass media* que se conjuga con búsquedas estéticas y taxonomías caprichosas.

PRECISIONES FINALES

La cuestión del archivo lejos está de cerrarse; por el contrario, y siguiendo la idea central de Derrida, el archivo se encuentra siempre abierto al porvenir. Hemos visto que su pulsión está enlazada de manera fundamental con su propio mal por constituirse a partir de una ley que ordena las apariciones; de ahí que el archivo como práctica trabaja siempre contra sí mismo y, en este sentido, constituye una condición de realidad de lo ya archivado que configura lo potencialmente archivable.

En el caso de la irrupción del archivo en el marco del arte, el uso que han hecho los artistas se sigue ampliando. Es al interior de sus prácticas que el archivo funciona como

un dispositivo que ordena las líneas de visualidad y de enunciación que se diseñan a partir de su legislación influyendo las producciones que de él se derivan.

En el caso de Ares, el lugar de consignación que coordina los elementos de su archivo es la crónica policial que recoge hechos violentos. En el acervo de las crónicas policiales, como así también en el de las Necrografías, se ha podido evidenciar cómo las formas que adquirieron sus prácticas se encuentran fuertemente enlazadas con los modos en los que el archivo de crónicas se fue organizando y clasificando. La estructura del relato, del discurso de lo verosímil que interpela los hechos, se presenta como una constante en las sucesivas “ediciones” de la información que el artista ha ido realizando. Ares insiste y pulsa sobre lo que está pasando en la ciudad de Rosario, y encuentra en la tarea de arconte un modo de ampliar el acervo documental sobre la muerte y la violencia urbana en la ciudad, como así también una manera de “sacudir” a sus contemporáneos mediante la estrategia de reinserción de imágenes que la memoria colectiva parece haber olvidado.

Entendemos a la práctica arcóntica como un dispositivo de visualidad, una regularidad que ordena lo visible/enunciable/cognoscible. Por tanto, la decisión de partir de “documentos fallidos” como material de su acervo, marca una tendencia en el desarrollo posterior de la práctica del artista: por un lado, erige al relato como modo de proyectar la memoria; y por otro, propone flujos de información alternativos que ayudan a la desjerarquización de los discursos validados por los medios de comunicación.

Los temas que el artista decide acopiar abogan en contra de la amnesia colectiva pujando por devolver las imágenes al ámbito de lo público. Así, la construcción del archivo de crónicas marca el camino sobre la posición del artista en su contexto.

El archivo en tanto tecnología –en el sentido foucaultiano– se organiza a partir de una estética de lo legal-administrativo que determina qué es archivable y cómo éste aparece. En efecto, las características específicas con las que el archivo de Ares se constituye, tienen tanto las clasificaciones como las categorías, los temas y su edición, los dibujos y su materialización, tanto las filiaciones de las imágenes como su puesta en espacio. De la misma manera que la exhibición como desclasificación está atravesada por la estructura archivante propia de todo archivo, que en este caso particular remite a cuestiones retóricas propias del discurso de la crónica. Allí también intervienen el relato y el montaje, organizando las diferencias a partir de lo que las convoca, develando a través de la puesta en escena otra forma de selección y distribución de lo visible y, por tanto, de lo común.

La insistencia en los archivos, ya sea para trabajos de investigación o con fines artísticos, se constituye en un modo de insistencia en el porvenir. Foucault señala,

El análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, 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 (172).

Esa región, sin embargo, es diferente de la de nuestra actualidad y no se corresponde con el pasado, “una mesianidad espectral trabaja el concepto de archivo y lo vincula, como la religión, como la historia, como la ciencia misma, con una experiencia muy singular de promesa” (Derrida *Mal de archivo: una impresión freudiana* 20). Así, no se trata entonces de buscar los orígenes que determinan el momento presente, sino de poner cuestión los restos, los vestigios del pasado que permanecen todavía activos.

Bibliografía

Altenberg, Peter. “Liebre cazada por red”. Disponible en: https://youtu.be/Gx_rkLpx2bA

Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Prometeo, 2004.

Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?”. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1989. 155-163.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Giunta, Andrea. “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”. *Errata. Revista de Artes Visuales*. Vol. 1 (2010). 20-37.

González Quintana, Antonio. *Políticas archivísticas para la defensa de los derechos humanos*. Madrid: Fundación 1 Mayo, 2009.

Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

Prada, Juan Martín. “La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la Web 2.0”. *Estudios Visuales*. N° 5 (2008). 66-79.

Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

Rolnik, Suely. “Furor de archivo”. *Errata. Revista de Artes Visuales*. Vol. 1 (2010). 38-53.

Vignoli, Beatriz. "Muerte y dolor". *Página 12* (Rosario, 28, nov, 2015). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-52154-2015-11-28.html>