

**Los retornos del pasado:  
imagen, tiempo y memoria en la serie NECAH, de Raúl Stolkiner**

**Cardella, Sebastián Nicolás<sup>1</sup>**

Resumen

Desde la apertura democrática de 1983, diversas acciones se han llevado a cabo para reflexionar de una manera crítica sobre uno de los acontecimientos que terminaron por consolidar el Estado nacional hacia finales del siglo XIX, y que recibió el nombre de “Conquista del desierto”. Con movilizaciones públicas en contra de los monumentos a Roca, hasta producciones fotográficas y videoinstalaciones, el discurso “favorable” a la conquista -construido y consolidado hacia finales de aquel siglo- comenzó a ser revisado y cuestionado hasta la actualidad. A partir de esto, en el siguiente trabajo nos proponemos realizar un breve análisis de una de las producciones fotográficas surgidas en este contexto: “NECAH” (*No Entregar Carhué al Huinca*), de Raúl Stolkiner, en la que el autor utiliza una serie de procedimientos que “tratan” de un modo novedoso con ese pasado, y en donde se nos invita a pensar sobre los lazos entre imagen y memoria, tiempo e historia, de una manera crítica y reflexiva.

---

<sup>1</sup>Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Título del proyecto: “Entre la nación y la nada. Un análisis hermenéutico de la figura del desierto en la producción literaria y visual argentina del siglo XIX”.

## Los retornos del pasado:

### imagen, tiempo y memoria en la serie NECAH, de Raúl Stolkiner

#### Introducción.

En las últimas tres décadas, el fotógrafo argentino Raúl Eduardo Stolkiner (en adelante: RES) ha realizado una serie de trabajos que contribuyeron a pensar nuevamente algunos acontecimientos significativos de la historia Argentina y latinoamericana. Entre estos se encuentra la serie fotográfica “No Entregar Carhué al Huinca” o NECAH, en la que el autor intenta reflexionar sobre la llamada “conquista del desierto”, haciendo hincapié en el relato histórico<sup>2</sup> que se tejió para legitimarla y en los efectos de la misma. Realizada en la década de los ‘90 en un marco signado por la “explosión” de numerosas prácticas artísticas, sociales y políticas que intentaron revisar este relato<sup>3</sup> (Masotta, 2006), en ella RES se propuso fotografiar los mismos lugares, espacios y rincones que fueron recorridos y registrados por el italiano Antonio Pozzo, fotógrafo oficial de aquella campaña con la que, finalmente, se terminaría de consolidar el Estado nacional argentino<sup>4</sup>.

Como tantos otros trabajos de la época -nos referimos a la década de los ‘90 y principios de los 2000- que intentaron reflexionar sobre los modos en que deben representarse, visual y estéticamente, las “*experiencias-límite*” -trabajos estos que, en su mayoría, se relacionaron con el *trauma* vinculado a la última dictadura militar (1976-1983)-, la serie NECAH también nos invita a pensar sobre los lazos entre representación visual, memoria y muerte, en tanto aborda un pasado traumático, un acontecimiento límite que merece una reflexión ética, estética y política sobre los modos de su representación.

En este sentido, en un libro en el que se recopilaban varios de los trabajos que en las últimas décadas intentaron plantear diversos vínculos entre fotografía y dictadura, Blejmar, Fortuny y García (2013) se preguntan, en la introducción, por los problemas ético-políticos que se originan a la hora de pensar la relación entre el dispositivo fotográfico y este tipo de experiencias-límite. En palabras de los autores:

La problemática específica entre fotografía y dictadura agrega estratos profundos de complejización que se suscitan ante la interrogación por las condiciones y límites de la

---

<sup>2</sup> Relato que, en tanto forma de narrar, tramar y significar una serie de acontecimientos, es inseparable de aquello que, con Ranciere, llamamos *régimen de sensibilidad* o *reparto de lo sensible*, es decir: una forma de experiencia común de lo sensible, que define lo que es visible, lo que se puede decir de aquello que es visible, y qué sujetos son capaces de hacerlo (Ranciere, 2013). Lo real, en este sentido, sería “una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible” (Ranciere, 2013: 77), fijándose con ello las coordenadas que definen un “común compartido” y ciertas partes exclusivas, con su distribución de los lugares y las identidades, los ruidos y las palabras, las capacidades y las incapacidades (Ranciere, 2014). En definitiva, consideramos que el relato es una forma de significación que está originada en la articulación entre imagen y palabra, al interior, por tanto, de un reparto o régimen específico de la sensibilidad, la decibilidad y la visibilidad que lo hace posible.

<sup>3</sup> “Desde la apertura democrática de 1983, con diferentes iniciativas, el mito de la “Conquista del Desierto” comenzó a ser impugnado desde la crítica literaria, movilizaciones públicas en torno a los monumentos de Roca y algunas realizaciones de la plástica y las artes visuales” (Masotta, 2006: 228).

<sup>4</sup> La campaña -liderada por Roca en los años 1878 y 1879- avanzó sobre el tan mentado “desierto” pampeano, logrando conquistar los territorios bajo posesión indígena, llegando hasta el río Negro y la cordillera de los Andes.

figuración estética del horror (...). La experiencia concentracionaria nos enfrenta con un horizonte inaudito en el que la desmesura de la violencia exige pensar los dilemas éticos que la práctica artística enfrenta en su relación, ya no sólo con la política, sino en particular con experiencias límites de sufrimiento, terror y deshumanización (Blejmar et. Al., 2013: 15).

En otros términos, la cuestión que aquí se suscita es la siguiente: ¿cómo representar el *límite* que implica la violencia desmesurada de este tipo de acontecimientos, sin caer en una representación que convierta el horror en espectáculo, en fetiche mercantilizado de una cultura contemporánea que, obscenamente, pretende mostrarlo todo, pero que, al mismo tiempo, nos permita escapar de las posturas defensoras de la irrepresentabilidad de ese horror, aquellas que sostienen que no existe imagen que pueda corresponderse con lo traumático de este tipo de experiencias (Didi Huberman, 2014)? ¿Cómo *representar*, en definitiva, sin caer en la encerrona que plantea la dicotomía *imagen-fetiche* o *imagen-tabú* (García, 2016)? Por lo demás, y en línea con esto: ¿es posible que exista *justicia* sin una imagen que le corresponda, vale decir, “sin una modalidad particular de su aparecer, sin una singular reconfiguración de las formas de lo sensible, de los regímenes de visibilidad” (Blejmar et. Al., 2013: 15)? Creemos que un acontecimiento como la matanza indígena suscita las mismas preguntas que muchos autores se plantean para el caso del terrorismo de Estado, y que el trabajo de RES no mira “para otro lado” a la hora de tener que abordarlas.

Planteadas estas cuestiones, pasaremos en el siguiente apartado a realizar un análisis de la serie NECAH, en la que creemos, tal como señala Paula Bertúa, que RES “instala una reflexión sobre la relación entre historia y fotografía, sobre el lazo que une los hechos del pasado con las formas de pensamiento y con las técnicas discursivas y visuales de su registro material” (Bertúa, 2017: 211), tanto como sobre el propio dispositivo fotográfico y las posibilidades que este abre para “tramitar el horror”, una reflexión siempre necesaria cuando se quiere dar cuenta de un acontecimiento límite como fue la matanza estatal de las poblaciones originarias de finales del siglo XIX.

### **Los retornos del pasado: NECAH, de RES.**

Durante todo el siglo XIX, además de las guerras civiles que desangraron al territorio nacional luego de la finalización de las guerras de independencia, uno de los problemas cruciales que debieron enfrentar las élites locales para lograr la consolidación de un modelo productivo que las tuviera como principales beneficiarias, fue el de “la frontera”, o más específicamente el que llamaron “problema del indio”.

Por eso, la historia del siglo XIX se vio atravesada por toda una serie infinita de discursos, textos e imágenes visuales -con sus escenas de cautivas, malones, jinetes, fronteras y desiertos que ocupar- que se fueron articulando y confluyendo para, siempre de una manera compleja y no exenta de problemáticas y contradicciones, configurar un cierto régimen de sensibilidad, o en palabras de Ranciere, un determinado “reparto de lo sensible”<sup>5</sup>, al interior del cual se hizo posible la producción de un relato que fue fundante de la nación Argentina, y con el cual se logró legitimar aquella “solución final” (Rodríguez, 2010) que, hacia finales de siglo, se le dio al “problema del indio”, y que pasó a la historia con el nombre de *conquista del desierto*.

*Conquista del desierto*, entonces, fue el nombre que recibió esa campaña militar llevada a cabo por el ejército argentino -bajo el liderazgo de Julio Argentino Roca- entre los años 1878 y 1879, y que tuvo el objeto de aniquilar, material y simbólicamente, a las comunidades indígenas que habitaban los territorios de la pampa y la Patagonia, para así

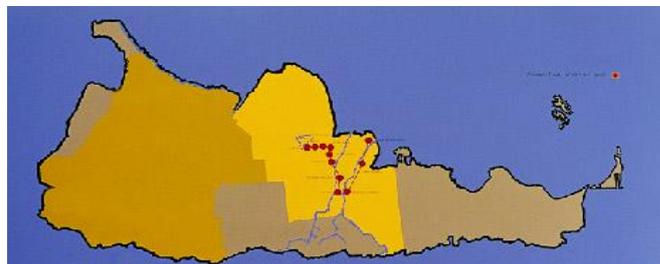
---

<sup>5</sup> Véase al respecto la nota 1 de este trabajo.

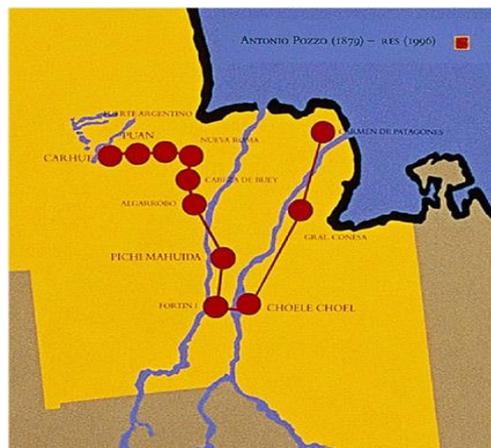
incorporar sus tierras al naciente modelo productivo que insertaría a nuestro país en el mercado mundial como exportador de materias primas. Una serie de acontecimientos estos que implicaron -según lo diría el relato- la salida “del atraso y el estancamiento” y el ingreso de la nación, por consiguiente, al “orden moderno y civilizado”.

Fue en ese contexto en el que surgieron las imágenes del italiano Antonio Pozzo. Fotógrafo oficial de la “campana al desierto”, su objetivo fue documentar en imágenes la etapa final de la “conquista”. Reunidas en su álbum “Expedición al Río Negro”, las fotografías de Pozzo “muestran los batallones de Roca, los indios doblegados, los extensos territorios que habitaban y sus fortines” (Bertúa, 2017: 215). Estas imágenes fueron cruciales para consolidar ese régimen de sensibilidad del que habláramos hace un momento, y para producir ese relato que recubriría a la acción militar con un manto épico y de “gesta”.

Ahora bien -y como dijimos en nuestra introducción-, ese relato que tanto discursos, textos como imágenes visuales contribuyeron a tramar -cumpliendo las fotografías de Pozzo un rol central en esta tarea-, comenzó a ser fuertemente cuestionado desde la apertura democrática del ‘83 hasta nuestros días. Es en este marco que aparece la serie fotográfica de RES llamada “No Entregar Carhué Al Huinca” o NECAH (1996-2008), en la que el autor, habiendo llevado a cabo *el mismo itinerario* realizado por Pozzo durante la campaña militar, intentó “reponer en el relato histórico puntos de su legibilidad inadvertida” (Bertúa, 2017: 215).



1. Argentina. Recorrido del fotógrafo Antonio Pozzo 1879 - RES 1996/2003



2. Argentina. Recorrido del fotógrafo Antonio Pozzo 1879 - RES 1996/2003

La serie fue expuesta por primera vez en el año 1996, y hoy se encuentra recopilada en uno de sus libros –“La verdad inútil”- como en internet, en su página oficial<sup>6</sup> (tanto en el libro como en la página figuran fotos que fueron incorporadas luego de la primera exposición). Esta obra cuenta, además de las fotografías tomadas por Pozzo y por RES, con mapas de los territorios geográficos que fueron recorridos por uno y por otro en distintos momentos históricos (imágenes 1 y 2) -repetimos: RES realizó su itinerario recorriendo los *mismos* lugares transitados por el fotógrafo italiano durante la campaña-, así como por los comentarios del escritor y ensayista Eduardo Castro (“RES, Antonio Pozzo y la desertización de la pampa”).



3. Mecanismo del fusil Remington

Varios son los planos en los que podemos dividir la serie: en primer lugar, y junto a los mapas que, como dijimos, muestran el recorrido que tanto Pozzo como RES realizaron con una diferencia de algo más de 100 años, sale a nuestro encuentro la imagen de un fusil Remington (Imagen 3), con cuya aparición se hizo posible la tan mentada “conquista”. En este sentido, nos dice RES:

En el mecanismo del fusil remington está implícita la lógica de la conquista y de la ocupación de las regiones más fértiles del territorio americano por el hombre blanco. Antes de su desarrollo, tanto en los Estados Unidos, donde fue fabricado, como en la Argentina, que lo importó inmediatamente, la invasión territorial se llevaba a cabo mediante lo que se denomina "guerra de posiciones". Pero ya con las primeras unidades el desigual enfrentamiento se transformó en "cacería". En pocos años la resistencia indígena había sido diezmada (RES, “No Entregar Carhué al Huinca”, 1996).

Además, el fusil Remington fue una de las patas fundamentales de aquella “santísima trinidad”<sup>7</sup> de la que habló David Viñas en su libro “Indios, ejército y frontera” (2003),

<sup>6</sup> [www.resh.com.ar](http://www.resh.com.ar). Realizamos este trabajo tomando como fuente principal la página oficial del fotógrafo.

<sup>7</sup> La “santísima trinidad” se completa con el telégrafo y el ferrocarril.

con el objeto de referirse “a las coordenadas del ideologema ‘orden y progreso’ en nombre del cual se legitimó el genocidio indígena” (Bertúa, 2017: 218).



4-Fortín, Médanos 1879 - Colector solar, Médanos 1996



5- Cerro de la Caballada 1879 - Cerro de la Caballada 1996

En segundo lugar, nos encontramos con las fotografías sacadas por Pozzo durante la campaña, y su contraste con las tomadas por RES en su recorrido. Es decir, nos topamos con imágenes que comparan dos mismos territorios *en épocas diferentes*: si las fotografías de Pozzo intentan documentar la campaña de Roca, las de RES revelan el estado de esos lugares a mediados de los ‘90 o a principios del siglo XXI. Así, se nos muestra un colector solar que, al momento en que RES realiza su itinerario, se encuentra emplazado sobre el mismo espacio en el que yacía un fortín hacia 1879 (imagen 4); el cerro de la Caballada, desolado en tiempos de la campaña, junto a las casas y recintos que se instalan sobre ese mismo territorio en 1996 (imagen 5); la plaza de los coraceros -retratados por Pozzo tal como se ve en la imagen- con lo que hoy es la plaza Alsina en el partido de Puán (sur de la provincia de Buenos Aires), en la cual se encuentra el monumento al líder que inició la campaña para extender la frontera (imagen 6), entre otras imágenes.



6. Antonio Pozzo, Plaza de los Coraceros, Puán, 1879 / Res, Plaza Alsina (ex Plaza de los Coraceros), Puán, 2003

Primeramente, vemos cómo estas imágenes se encargan de documentar espacios y sucesos muy puntuales, gracias a la capacidad de *registro* propia del dispositivo fotográfico: allí se observan las *huellas* dejadas por la campaña militar, *marcas* de una “conquista” perpetrada por el ejército argentino sobre unos territorios que, poco más de 100 años después, se ven de la forma con la que RES los muestra en sus imágenes. Huellas de algo que fue, en definitiva; índices de acontecimientos que tuvieron lugar (el fortín en los médanos, los soldados que posan en la plaza de los coraceros, etc., que indican que *allí hubo una campaña militar*, que allí, donde hoy se levantan monumentos, casas, colectores solares, etc., *hubo el hecho irrefutable de una violencia estatal*), y que fueron registrados por ambas cámaras fotográficas: la de Pozzo y la de RES, en sus respectivos recorridos.

Pero, y en segundo lugar, podemos ver cómo las imágenes también juegan - gracias al montaje- con el segundo estatuto que define al dispositivo fotográfico: su potencia *metafórica* (Fortuny, 2014). Ya lo sabemos: “la imagen fotográfica conjuga su estatuto de huella de lo real -de residuo de lo que fue- con un uso no estrictamente documental, es decir, con una amplia posibilidad metafórica y de construcción de imagen” (Fortuny, 2014: 12). En este sentido: ¿remiten estas fotografías, solamente, al registro de sucesos y lugares separados por épocas diferentes? ¿No podemos pensar, en cambio, que lo que las imágenes transmiten es la existencia de un “presente” que se encuentra “levantado” sobre el horror de una violencia pasada, sobre el espanto de un trauma *aún no resuelto*, y que, por eso mismo, amenaza así su relativa “calma”, *invadiéndolo y contaminándolo*, hasta hacer estallar en mil pedazos la temporalidad lineal y cronológica? ¿No remite esto, por tanto, a la potencia metafórica de la fotografía más que a su registro, a las posibilidades que abre un procedimiento como el montaje para la producción de nuevos sentidos?

En efecto, es el montaje fotográfico el que nos induce a leer las fotografías no por separado, sino en su relación, en el *intervalo* que se abre entre ellas, para revelarnos el espanto de un “presente” *contaminado*, hendido por un pasado *no resuelto*: así, a las imágenes que nos muestran la relativa “calma” de una “plaza Alsina” en la que unos jóvenes posan delante del monumento, la tranquilidad de un pueblo que se erige en el Cerro de la Caballada o la de aquel colector solar que, solitario, yace sobre un territorio abierto y desolado, RES les contrapone las fotografías de Pozzo, que nos recuerdan el *horror* sobre el que esos lugares se levantan, y que, como una *voz espectral*, irrumpe con su silencio ensordecedor para amenazar esa calma instalada, y para *contaminar* – invadiéndolo, dislocándolo - el presente señalado.



7. General Roca y su estado mayor, Choele Choel, 1879 - Cementerio de Choele Choel, 2003

“Voz espectral”, dijimos, y las palabras no son inocentes. Ya se sabe: hay una íntima relación entre la injusticia y los *fantasmas*. En este sentido, nos dice Eduardo Gruner:

Pero los fantasmas, como se sabe, son siempre el testimonio de una falla en la justicia: desde (otra vez) el fantasma del padre de Hamlet hasta los que, siempre según aquel barbado innombrable, recorrían Europa en 1848, lo *espectral* es la memoria insistente de lo injusto y lo ilegítimo; es la herida abierta en el universo simbólico de la *polis*, por la cual se cuele *lo real* de una permanente amenaza del acontecimiento histórico al orden eterno y estático de las cosas (...) (Gruner, 2007: 20).

Es esto, entonces, lo que se desprende de esta serie fotográfica: ya no solo el registro, sino la *producción* de un nuevo sentido, al mostrárenos el *horror* sobre el que se levantan los sitios fotografiados por RES: la violencia de la “campana”, la barbarie constitutiva de la “empresa civilizadora”. Un horror, por tanto, que hiende a un presente ahora “herido”, por donde pasan -“se cuelan”- las voces espectrales de las poblaciones originarias que, excluidas de aquel “pacto estatal” con el que se levantara la “Argentina moderna” en el siglo XIX, regresan pidiendo justicia, provocando “un desarreglo en la estructura lineal del tiempo” (García, 2016: 10).

Y ese “horror” de la conquista queda bien expuesto en la imagen 7: allí, a la fotografía de Roca y su estado mayor tomada por Pozzo en tiempos de la campana militar, se le pone como contraste la fotografía que muestra lo que yace en ese territorio *124 años después* (es decir, en el año 2003): un cementerio -el de Choele Choel-, que evoca la muerte. ¿No queda desbaratada, así, la “épica” del relato de la conquista -que esta foto de Pozzo, una de las más famosas de su autoría, contribuyó a tramar- con este montaje? En efecto, aquí la “epicidad” de la campana “civilizadora” es remitida, constantemente, a su reverso: la violencia del despojo y la muerte. La civilización es referida, así, a su barbarie *constitutiva*.



8. No Entregar Carhué al Huinca, RES, 2003.

Finalmente y en tercer lugar, la serie articula un nuevo conjunto de fotografías tomadas por RES durante su recorrido (imagen 8), pero que ahora tienen un enfoque y una angulación diferentes a las tomadas por Pozzo, además de no estar contrastadas por estas últimas. Otra vez: RES *registra* puntos estratégicos, zonas aisladas del mismo territorio transitado por el fotógrafo italiano. Sin embargo, en estas fotos el dato relevante es la letra que, de modo espectral y como sobrevolando los paisajes, cada una lleva “adherida” en su interior, lo que nos obliga a leer nuevamente las imágenes en su relación y no por separado. Por eso, aquí RES no solo apela al registro de hechos y lugares, sino que vuelve a jugar con el estatuto metafórico del dispositivo fotográfico y con las posibilidades que abre el montaje. Veamos.

La frase formada por estas letras no es sino la que le da el nombre a la serie: “No Entregar Carhué al Huinca”, consigna de resistencia que fuera proferida por el Mapuche Calfucurá en tiempos pasados, en donde “Huinca” remite al modo en que los “originarios” llamaban al hombre blanco, y “Carhué” al pueblo mapuche que fuera ocupado por el ejército nacional hacia 1876 (Tell, s/f). Detrás de ellas, se pueden ver los paisajes y lugares fotografiados por RES, en donde se observa “la dilatada soledad de una pampa sin indios ni lanzas en alto. Sin soldados ni carretas. Apenas las frías imágenes de silos, edificios, monumentos. La tierra sin relieves, los ríos oscuros y calmos” (Castro, s/f).

Por tanto, y en primer lugar, las fotografías tomadas por RES vuelven a resquebrajar el relato histórico de la “conquista”: detrás de las letras que remiten a las palabras de Calfucurá, se puede observar la actualidad vacía y desolada de los lugares y territorios por los que pasó el ejército nacional, y que estarían revelando una estremecedora verdad: aquella que nos dice que el “desierto”, figura central del relato que legitimó la “empresa civilizadora”, fue más *producido* que conquistado por la acción estatal. Como sugiere Verónica Tell,

lo que res muestra, en consonancia con los efectos de la ocupación que varios autores han señalado, es un territorio desolado. Lejos de “conquistar el desierto”, la campaña roquista y las políticas ulteriores lo han generado: la creación de inmensos latifundios es lo que produjo, de hecho, el despoblamiento y la desertificación (Tell, s/f).

Pero si el desierto fue, más que un espacio “originario”, un efecto del despojo y el despoblamiento ocasionados por el Estado nacional, la presencia de las letras con la frase mencionada adquiere un nuevo sentido: ellas ya no estarían remitiendo a una consigna de resistencia, sino a un *pedido de justicia* que se vuelve *actual*, que atraviesa

espectralmente las imágenes y sale a nuestro encuentro para interpelarnos de manera directa, “punzando” -como diría Barthes- nuestra mirada y “desquiciando”, una vez más, el tiempo.

Por lo tanto, varios fueron los procedimientos articulados por RES en todo este trabajo: luego de exhibir los mapas con el camino transitado por los fotógrafos, así como la imagen del fusil remington con la que se nos intentó mostrar las condiciones de posibilidad que fueron necesarias para perpetrar la “cacería”, RES apela, en primer lugar, a la confrontación directa entre pasado y presente, vinculando las fotografías de Pozzo con las imágenes tomadas en su recorrido -con un mismo encuadre, enfoque y angulación-, permitiéndonos realizar una nueva lectura que resemantiza la conquista, transmutando su “épica” en el *horror* de una violencia pasada que se “cuela” ahora para invadir y desquiciar el presente “calmo” y apático que muestran las imágenes, haciendo estallar en mil pedazos la temporalidad lineal y cronológica. Una lectura que no puede hacerse más que en ese *intervalo*, en el *intersticio* que se abre *entre* las imágenes que forman la serie, y que no paran de remitirnos constantemente del pasado al presente y del presente al pasado, hasta resignificarlo todo, de una manera súbita y relampagueante.

En segundo lugar, son las letras presentes en las fotografías de los territorios desiertos y desolados de nuestro país –las cuales sobrevuelan los lugares de una manera espectral, incitándonos a leer las imágenes, nuevamente, en su *relación*-, las que nos abren a un nuevo significado de la conquista, al transformar una frase de resistencia *pasada* -“No Entregar Carhué al Huinca”- en un pedido de justicia *actual*, en tanto la frase se imprime sobre unos paisajes y lugares que reflejan una geografía arrasada por el Estado Nacional, que nos sugiere que, más que “conquistar”, este último *produjo* el desierto, quedando expuesto de esta forma el reverso oculto de la campaña -su barbarie constitutiva- y dejando abierta, así, la herida en el presente, invadido ahora por ese grito que las letras forman y que reclama, de manera tenaz, justicia.

De esta manera, la obra de RES no solo registra, sino que *produce nuevos sentidos* a partir del *montaje*, haciendo uso de ese estatuto metafórico del dispositivo fotográfico para intentar dar cuenta de esa experiencia-límite que significó la matanza estatal de las poblaciones originarias, generando “escenas de disenso”<sup>8</sup> que cuestionan el relato de la conquista al proponer una “reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Ranciere, 2013: 65) en el que se inserta -y se produce- ese relato.

En otros términos, es el procedimiento típicamente vanguardista del montaje el que le permite a RES, parafraseando a Susan Buck-Morss, interrumpir la continuidad de las percepciones y alejar lo familiar, resquebrajar el relato histórico de la conquista y abrir el tiempo, así, a “nuevas experiencias cognitivas y sensoriales” (Buck-Morss, 2004: 67)<sup>9</sup>. Es decir: es el montaje el que le permite quebrar el *continuum* temporal al

---

<sup>8</sup> “Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible (...)” (Ranciere, 2013: 65).

<sup>9</sup> En el capítulo 2 de su libro “Mundo soñado y catástrofe” (2004), Susan Buck-Morss plantea las diferencias que existieron entre las vanguardias artísticas y la vanguardia política del siglo XX - analizando para ello la realidad de la Rusia revolucionaria-, haciendo hincapié en sus distintas concepciones de la temporalidad que, según ella, explican en gran medida su desencuentro: así, “mientras el tiempo de la *avant-garde* [vanguardia artística] es el de la vocación destructiva, el de la interrupción y la ruptura, el de la *vanguard* [vanguardia política] es el de la vocación constructiva, el de la aceleración de la historia y el progreso” (Davis y Longoni, 2009: 9). Creemos que es en esa tendencia “vanguardista”,

mostrar esa “no contemporaneidad” del presente consigo mismo, la contaminación de este último por un pasado que, todavía no resuelto, retorna para invadirlo y desquiciarlo por completo. Es, en definitiva, el montaje el que le posibilita “tratar” con ese pasado traumático y así poder sortear aquella dicotomía que se abre en los debates sobre la representación del horror y que mencionamos al comienzo: el de su mostración aporética, con el riesgo de caer en la *imagen-fetiché*, o el de su irrepresentabilidad con la consiguiente caída en la *imagen-tabú*. En este sentido, podemos decir que el trabajo de RES se inscribe en lo que Luis García (2016) llama, recuperando los aportes realizados por Didi Huberman, “la tradición del montaje”, con su producción de “imágenes-montaje”<sup>10</sup>, es decir, de “imágenes nunca transparentes, ni únicas, ni estáticas, ni continuas, sino siempre opacas, parciales, fragmentarias, múltiples, dialécticas, discontinuas” (García, 2016: 7).

### **A modo de cierre: “ser contemporáneos”. RES y el montaje de la historia**

En uno de los ensayos de su libro llamado “Desnudez” (2014), el filósofo italiano Giorgio Agamben se pregunta qué significa “ser contemporáneo”. A esta pregunta, responde que

pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecúa a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de este alejamiento y este anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo (Agamben, 2014: 18).

Luego, y después de agregar que lo que el contemporáneo mira e intenta aferrar es esa luz que, sin llegar nunca a nosotros, emana de la oscuridad y las tinieblas de la propia época<sup>11</sup>, Agamben concluye que contemporáneo es aquel que, fracturando e interpolando el tiempo, se encuentra en condiciones de transformarlo y vincularlo con otros tiempos, “de leer en él de manera inédita la historia, de citarla según una

---

propia de la *avant-garde* -es decir: su vocación destructiva, interruptora del continuum temporal, sensorial y cognitivo- en la que se inscribe la serie de RES analizada en este artículo.

<sup>10</sup> “Se trataría de sugerir un régimen de la imagen que, asumiendo el exceso insalvable del que habla el *Bildverbot*, la imposibilidad última de la imagen del horror, encare también la tarea de construir *imágenes múltiples*, se comprometa con el riesgo de preguntarse *cómo* dar cuenta de ese exceso, ese quiebre, *cómo* visibilizar una escena cuyo núcleo traumático siempre se sustrae. Los defensores de una ascética de la representación buscan mostrar sólo la imposibilidad de representar, mostrar esa nada, ese vacío. El montaje sería la *representación que resta* en lo imaginario cuando se ha asumido su sustracción constitutiva. Tras la desmesura de esos acontecimientos que hicieron estallar el régimen de la representación (estética y política), ciego sería pretender mostrar esos acontecimientos con el régimen de visibilidad que esos acontecimientos vinieron a destruir. Tras la explosión de un orden de la visión, el montaje sería el registro caótico de sus esquirlas en diseminación. Ni la transparencia aporética de la representación y su imagen-fetiché, ni el atolladero del mandato mosaico y su imagen-tabú, sino el gesto reflexivo de una imagen que pone en escena sus propias condiciones de posibilidad, de una imagen que parte del fragmento desfigurado para construir desde allí un sentido, nihilista y constructivista a la vez. La “imagen-montaje” sería un nombre posible de una superación de las aporías sobre la representación (...)” (García, 2016: 6).

<sup>11</sup> “En el firmamento que miramos de noche, las estrellas resplandecen rodeadas de una espesa tiniebla. Puesto que en el universo hay un número infinito de galaxias y de cuerpos luminosos, la oscuridad que vemos en el cielo es algo que, según los científicos, requiere una explicación. Me gustaría ahora hablarles justamente de la explicación que la astrofísica contemporánea le da a esa oscuridad. En el universo en expansión las galaxias más remotas se alejan de nosotros a una velocidad tan alta que su luz no llega a alcanzarnos. Lo que percibimos como la oscuridad del cielo es esa luz que viaja velocísima a nosotros y que no obstante no puede alcanzarnos, porque las galaxias de las que proviene se alejan a una velocidad superior a la de la luz. Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos” (Agamben, 2014: 23).

necesidad que (...) proviene (...) de una exigencia a la que él no puede dejar de responder” (Agamben, 2014: 29). Como si esa luz que es la oscuridad del presente, proyectara sobre el pasado la sombra que le brinda a este último la capacidad necesaria para dar las respuestas que piden y reclaman las tinieblas del “ahora” (Cfr. Agamben, 2014: 29).

A partir de estas apreciaciones, es posible ver en RES a un artista que mira su “ahora” en lo que este tiene de oscuro y, por ello, de irredento, al exponer, por medio de ese procedimiento que llamamos “montaje” -y que le permite “citar” la historia, fracturar y conectar tiempos-, el *reverso oculto* del presente “actual”, abriendo fisuras en el relato histórico de la “conquista del desierto”, un relato que siempre se quiso “natural”, eterno e incuestionable y que pretende, parafraseando a Agamben, “enceguecer” nuestra mirada con sus luces encandiladoras.

Es así, entonces, operando sobre lo real a partir de “la discontinuidad, el recorte y el montaje sintácticos” (Richard, 1994: 46), que RES consigue romper la dicotomía que plantean los debates en torno a la representación del horror (como dijimos: aquellos que nos conducen de la *imagen-fetiche* a la *imagen-tabú*), instaurando una “imagen-montaje” que hace irrumpir una nueva verdad sobre el pasado y el presente históricos, al mostrar el rostro inadvertido de la “conquista del desierto” -aunque *constitutivo* de ella- y haciendo emerger, como un relámpago, la *voz espectral* de sus muertos. Es de esta manera, entonces, que RES se anima a mirar de “lleno” las “tinieblas” del presente. Que se anima a ser, al decir de Agamben, contemporáneo a su tiempo.

### **Bibliografía.**

- Agamben, Giorgio 2014 (2009) “Desnudez” (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora).
- Bertúa, Paula 2017 “La articulación de lo memorable: historia e inscripción en dos series fotográficas de Res”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios latinoamericanos* (Santiago de Chile) N° 9.
- Blejmar, Jordana; Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio 2013 “Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina” (Buenos Aires: Librería).
- Buck-Morss, Susan 2004 (2000): “Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el este y el oeste” (Madrid: La balsa de la Medusa)
- Castro, Eduardo (s/f) “RES, Antonio Pozzo y la desertización de la pampa”, disponible en <http://www.res.com.ar/esp/textos.php?trabajo=6&idioma=1>
- Davis, Fernando y Longoni, Ana (2009) “Vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate”, en *revista Katatay* (La Plata) año V, n° 7.
- Didi Huberman, Georges 2014 (2004) “Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto” (Buenos Aires: Paidós).
- Fortuny, Natalia 2014 (2014) “Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea” (Buenos Aires: La Luminosa).
- García, Luis Ignacio 2016 “Fotografía/desaparición”, en *Spectropolíticas* (Córdoba) libro inédito.
- Gruner, Eduardo 2007 (2007) “Las formas de la espada: miserias de la teoría política de la violencia” (Buenos Aires: Colihue).

- Masotta, Carlos 2006 “Imágenes recientes de la ‘conquista del desierto’. Problemas de la memoria en la impugnación de un mito de origen”, *Runa* (Buenos Aires, Argentina), vol. XXVI.
- Ranciere, Jacques 2013 (2008) “El espectador emancipado” (Buenos Aires: Manantial).
- Ranciere, Jacques 2014 (2000) “El reparto de lo sensible” (Buenos Aires: Prometeo).
- Richard, Nelly 1994 (1994) “La insubordinación de los signos” (Santiago de Chile: Cuarto Propio).
- Silvestri, Graciela 2011 (2011) “El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata” (Buenos Aires: Edhasa).
- Rodríguez, Fermín 2010 (2010) “Un desierto para la nación. La escritura del vacío” (Buenos Aires: Eterna cadencia)
- Tell, Verónica (s/f) “Comentario sobre ‘No Entregar Carhué al Huinca’, de la serie NECAH, de RES”. Disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/11794-24-14>
- Viñas, David 2003 (1982) “Indios, ejército y frontera” (Buenos Aires: Santiago Arcos editor).

Páginas en internet:

- [www.resh.com.ar](http://www.resh.com.ar)