


BORDAR EL ARCHIVO, INTERVENIR EL DESIERTO: #INAKAYALVUELVE DE SEBASTIÁN HACHER

EMBROIDER THE ARCHIVE, INTERVENE THE DESERT:
#INAKAYALVUELVE BY SEBASTIÁN HACHER

Leo Cherri 

Universidad Nacional de Tres de Febrero/CONICET,
Buenos Aires, Argentina

Resumen

La antropología visual ya ha señalado la paradoja de las fotografías de la Conquista del Desierto, en donde la violencia material del suceso histórico es sublimada y silenciada por sus imágenes en apariencia neutras. Esta situación del archivo implica la construcción de una visualidad sobre el documento, un modo de ver que es, también, un modo de leer la imagen que podemos encontrar en la forma en que intelectuales del siglo XIX como Martí o Sarmiento pensaron el dispositivo fotográfico. Lo que revela una situación más compleja de la imagen y del archivo: un inconsciente visual o régimen escópico. Este trabajo se propone analizar la intervención archivística de #Inakayalvuelve, proyecto realizado por Sebastián Hacher que cuenta con diferentes dimensiones multidisciplinares e interseccionales: las crónicas que el escritor y periodista fue publicando entre 2017 y 2018 en la *Revista Anfibia*, los fragmentos audiovisuales realizados por Mariana Corral y, por último, un activismo social que busca intervenir las fotografías de los prisioneros mapuches que se encontraban en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Palabras clave: Fotografía, Museo de La Plata, Anarchivismo, Conquista del Desierto, Sebastián Hacher, Bordado

Resumo

A antropologia visual já apontou o paradoxo das fotografias da Conquista do Deserto, em que a violência material do evento histórico é sublimada e silenciada por suas imagens aparentemente neutras. Essa situação do arquivo implica a construção de uma visualidade sobre o documento, uma forma de ver que também é uma forma de ler a imagem que podemos encontrar na maneira como os intelectuais do século XIX, como Martí ou Sarmiento, pensavam sobre o

Abstract

Visual anthropology has already pointed out the paradox of the photographs of the Conquest of the Desert, where the material violence of the historical event is sublimated and silenced by its apparently neutral images. This situation of the archive implies the construction of a visuality on the document, a way of seeing that is also a way of reading the image that we can find in the way in which nineteenth-century intellectuals such as Martí or Sarmiento thought of

dispositivo fotográfico. Isso revela uma situação mais complexa da imagem e do arquivo: um inconsciente visual ou regime escópico. Este artigo se propõe a analisar a intervenção arquivística de #Inakayalvuelve, um projeto realizado por Sebastián Hacher que tem diferentes dimensões multidisciplinares e interseccionais: as crônicas que o escritor e jornalista estava publicando entre 2017 e 2018 na *Revista Anfibia*, os fragmentos audiovisuais feitos por Mariana Corral e, finalmente, um ativismo social que procura intervir as fotografias dos prisioneiros mapuches mantidos no Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Palabras-chave: Fotografía, Museo de La Plata, Anarquismo, Conquista do deserto, Sebastián Hacher, Bordado.

the photographic device. This reveals a more complex situation of the image and the archive: a visual unconscious or scopic regime. This paper aims to analyze the archival intervention of #Inakayalvuelve, a project carried out by Sebastián Hacher that has different multidisciplinary and intersectional dimensions: the chronicles that the writer and journalist published between 2017 and 2018 in the *Revista Anfibia*, the audiovisual fragments made by Mariana Corral and, finally, a social activism that seeks to intervene the photographs of the Mapuche prisoners that were in the Museum of Natural Sciences of La Plata.

Keywords: Photography, La Plata Museum, An-archivism, Conquest of the Desert, Sebastián Hacher, Embroidery.

En la imagen dialéctica, lo que fue en una época concreta es, al tiempo, “lo-sido-desde-siempre”. Ciertamente que en consecuencia, a cada vez, sólo se hace visible a ojos de una época totalmente concreta: a saber, esa misma en que la humanidad, tras haberse frotado bien los ojos, viene a reconocer exactamente esa imagen del sueño como tal. Y así el historiador, en ese instante, da inicio con ella a la tarea de interpretación de los sueños.

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*

Sebastián Hacher nació en Ciudadela, provincia de Buenos Aires, en 1976. A finales de los noventa, interpelado por las puebladas de Cutral C6 de 1996 y 1997 partió a Neuquén como activista. Ese acontecimiento marcó el escenario socio-político argentino, exponiendo la presencia y el crecimiento del Movimiento de Desocupados y, con ello, la emergencia de otra lógica de movimiento político que, para muchos activistas y críticos sociales como Mariano Pacheco (2010), supone la genealogía de ese otro acontecimiento decisivo en la política y la imaginación popular argentina: la crisis del 2001 y su resistencia.¹ En ese marco, Hacher se hace periodista, participando en medios de periodismo alternativo como Indymedia Argentina y Cosecha Roja.

¹ Las puebladas de Cutral C6 y Plaza Huincul fueron una serie de protestas populares sucedidas principalmente en 1996 y 1997. Su importancia histórica radica en que son consideradas por muchos cientistas sociales y activistas como el inicio de los movimientos de desocupados y piqueteros aparecidos en el contexto de las políticas económicas neoliberales aplicadas en la década de 1990 por el presidente Carlos Menem (Arias Bucciarelli, 2018; Pacheco, 2010; Palacios, 2010).

Hace unos años, además de interesarse por las redes de periodismo popular y alternativo, Hacher comenzó a explorar la escritura, deviniendo lo que se conoce como “escritor de no ficción” o de “ficciones reales”, nombre de la colección de la editorial Marea en la que publicaron dos de sus libros.

Sus libros repiten una y otra vez, no sólo las mismas preocupaciones, sino también un procedimiento o una lógica que remite al tipo de producción literaria y artística que Diana Klinger (2007) denomina *post-etnográfica*, y que en el ámbito del cine-documental ha sido caracterizada como *etnografía experimental o etnografía poscolonial* (STEYERL, 2010).²

Gauchito Gil, publicado en 2007, intenta reconstruir la vida del protagonista titular, un soldado del ejército argentino durante la Guerra de la Triple Alianza degollado por desertor y posteriormente canonizado Santo por el pueblo argentino (Hacher, 2007). Se trata de una biografía que los archivos no han tocado sino lateralmente, es decir, es un pasado que llega hasta el presente por medio de la memoria oral y se convierte en mito y culto. Hacher registra ese proceso de la cultura popular transcribiendo relatos orales y fotografiando las procesiones y los ritos ofrecidos al Gauchito Gil.

Sangre Salada, publicado en 2011, es el resultado de las visitas del autor a lo largo de tres años a La Salada, el centro de producción y de venta informal de ropa más grande de América Latina. Se trata de un montaje de los relatos de las vidas de los personajes (trabajadores y clientes habituales) que hacen La Salada. Pero además del ejercicio de una práctica periodística o post-etnográfica que podría leerse en la novela, es decisiva su intervención en relación con el imaginario socio-político: “La Salada se presenta como una manifestación espacial del nuevo avatar de la vieja xenofobia argentina, antes dirigida contra el inmigrante italiano, luego contra el cabecita negra y ahora contra la población boliviana.” (Hacher, 2011).

El último libro de Hacher, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* publicado en 2013, narra la búsqueda de su protagonista, la artista visual

² Dice Catherine Russel: “La tarea de la etnografía poscolonial no consiste solo en incluir al Otro en la modernidad, sino en revisar también los términos de representación realista. Si todo indica que estamos abocados a una pos-modernidad que amenaza con borrar la memoria histórica, la etnografía ofrece una teoría alternativa de memoria radical. En su forma revisionista, la etnografía proporciona técnicas para mirar hacia adelante y hacia atrás simultáneamente” (Russel, 2007, p. 122). Según Klinger (2007, p. 111-120), la literatura post-etnográfica se podría pensar como una suerte de pliegue o profundización de los aportes de la antropología posmoderna: muda la idea de Otro por la idea de *diferencia cultural*; se trata de un relato no sobre lo Otro, sino sobre una relación intersticial entre el relato de sí y el relato del otro, entre realidad y ficción, entre centro y periferia, entre artificio y documento; son producciones que problematizan la idea de autor y de autoridad, que enfocan la idea de experiencia en relación con la subjetivación y no con un saber, y que reflexionan sobre las posibilidades de mostración de ese entramado en relación con los géneros y medios narrativos y artísticos. A su vez, siguiendo las operaciones de Hacher, podríamos decir que su labor post-etnográfica va más allá de una reflexión sobre la “representación” e intenta producir un efecto de presencia o de tangibilidad de una forma de vida que ha sido subalternizada, cuando no exterminada.

Mariana Corral, por articular la imagen fragmentaria de su padre detenido y desaparecido en la última dictadura militar argentina. El autor intenta, otra vez, recuperar la memoria de una vida silenciada. El hecho de que el libro gire en torno a una carta, que incorpore fotografías y todo tipo de relatos, configura un “entramado intermedial” que, en los términos de Carolina Bartalini, hace que se desborde “hacia un nuevo género, el *book trailer*, una modalidad virtual de circulación, publicidad y lectura que completa al libro y promueve la interrogación acerca de los límites de la literatura para narrar la vida, sus mixturas e hibridaciones con otros soportes y *discursividades* de la tecnología digital” (Bartallini, 2022, p. 139).

Las intervenciones de Hacher no sólo son *post-etnográficas*, sino que se sitúan ejemplarmente en el campo expandido de las artes y de las expresiones intermediales (Krauss, 1979; Garramuño, 2015; Speranza, 2006). O mejor, quizás por eso mismo, es que la post-etnografía de Hacher compone una imagen singularísima, que la diferencia de otras propuestas artístico-documentales similares. En su último proyecto, estas ideas parecen radicalizarse. Me refiero a *#InakayaVuelve*.

Se trata de un proyecto que cuenta con diferentes dimensiones multidisciplinares e interseccionales: las crónicas que el escritor y periodista fue publicando entre 2017 y 2018 en la *Revista Anfibia*, los fragmentos audiovisuales realizados por Mariana Corral y, por último, un activismo social desarrollado junto con amigos y las comunidades que intervinieron artesanalmente las fotografías de los prisioneros tehuelches, archivadas en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, convirtiendo al proyecto artístico en un ejercicio o ritual de restitución. Al respecto, explica Mónica Bernabé:

Restitución es una palabra clave en Argentina. La idea de restitución está asociada a la búsqueda de los niños nacidos en cautiverio y robados a sus padres durante la última Dictadura Militar. También a la reconstrucción de sus identidades profanadas, borradas o destruidas como parte de la ejecución de un plan siniestro programado en las entrañas mismas del Estado. [...] Restitución también es un vocablo que habitualmente se emplea en los litigios por la tenencia de tierra que llevan adelante las comunidades indígenas. Basta leer rápidamente las notas publicadas en los diarios durante los días de la desaparición de Santiago Maldonado para hacerse una idea de la frecuencia con que la palabra aparece cuando se discute sobre el tema de la recuperación indígena de los territorios ancestrales. En los encadenamientos de la lengua, en la secuencia de una serie de acontecimientos, la palabra restitución enlaza una temática hilada de una punta a la otra por el mismo drama de la desposesión: de los procesos de reconstrucción de identidad de niños cautivos e hijos de desaparecidos por la dictadura militar de 1976 a la lucha indígena por la tenencia de la tierra (Bernabé, 2022, p. 164).

¿Qué es *#Inakayalvuelve* de Sebastián Hacher? En principio, un *hashtag*, es decir una etiqueta-vínculo que agrupa una serie de materiales. Esos materiales son el ejercicio de un proyecto. Y, aunque están alojados en un micro-sitio de la revista digital *Anfibia* –nada más alejado del objeto libro, en apariencia–, los materiales están supeditados a una lógica narrativa clásica: *#Inakayalvuelve* también se lee como un libro en el que el autor relata y reflexiona sobre su proyecto en un tono, si se quiere, intimista. Solo que aquí el autor no es simplemente una persona concreta: Hacher comparte la autoría del proyecto con varios colaboradores, tanto individuales como institucionales. Se lee en el micro-sitio:

#InakayalVuelve es una investigación performática, el tendido de una red, una experiencia transmedia de no ficción. El autor del proyecto es Sebastián Hacher, junto a Revista Anfibia y el Espacio de Articulación Mapuche y Construcción Política. El trabajo también tuvo el apoyo de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Río Negro. *#InakayalVuelve* es la continuidad de *#Restitución*, una muestra realizada en colaboración con Mariana Corral, con la producción de Matienschön y Revista Anfibia. (Hacher, 2017-2018).

Entonces, “investigación performática”, “red” y “experiencia” son los modos de ejercer un proyecto que supone prácticas diversas y autorías múltiples. Aunque resulte un tanto complejo explicar ciertas características y dimensiones del proyecto, si nos preguntamos ¿Qué hace *#InakayalVuelve*?, la respuesta es evidente: intervenir un archivo. Y sobre esa evidencia, creo, deberíamos detenernos. Ese archivo se origina, según el micro-sitio,

en 1885, casi al final de la llamada “Campana al Desierto”, los sobrevivientes fueron encerrados en campos de concentración, obligados a caminar cientos de kilómetros y trasladados a Buenos Aires para ser usados como mano de obra esclava o estudiados en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Hacher, 2017-2018).

Tal como explica Silvia Ametrano, la primera directora mujer del Museo, “Estos indígenas habían sido detenidos en 1884 en Tecka –provincia de Chubut–, y fueron llevados en cautiverio a El Tigre” (Ametrano, 2015, p. 1; cfr. Figura 1). Por pedido de Francisco P. Moreno, fundador y primer director del MLP, fueron trasladados de El Tigre al Museo, donde murieron.³

³ Cito a Ametrano “Modesto Inacayal (o Inakayal) había nacido en Tecka, provincia de Chubut y fue un cacique tehuelche que interactuó con viajeros y naturalistas de la época, entre ellos Francisco P. Moreno (Moreno, 1898). A fines de 1884, ya concluida la Conquista del Desierto, los caciques Inacayal y Foyel y su gente, fueron detenidos y trasladados a la prisión de El Tigre (Ten Kate, 1904). Las gestiones de



Figura 1.

Fuente: Nicolás Colombo, “Prisioneros en el Museo de La Plata”. *El día*, La Plata, 1 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://www.eldia.com/nota/2017-11-1-8-58-0-prisioneros-en-el-museo-de-la-plata-blog-misterios-de-la-plata>. Acceso en: 2 jun. 2022.

Inacayal fue un cacique tehuelche que se encontraba dentro de ese grupo de prisioneros. En cautiverio, Inacayal fue fotografiado, pasando a integrar su imagen el novísimo laboratorio fotográfico del Museo —primero a cargo del preparador italiano Santiago Pozzi y luego, del fotógrafo y fototipista de los talleres de impresión anexos, Carlos Bruch (1869-1943), cuyo archivo visual Ten Kate “utilizará en 1906 como apéndice en un trabajo formado por datos antropométricos, una descripción de los caracteres psicológicos, y el estudio del cerebro” (Farro, 2008, p. 294). Posteriormente, los restos óseos, “cuero cabelludo, cerebro y mascarilla mortuoria” (Lehmann-Nitsche, 1910) de los prisioneros indígenas fueron preservados y exhibidos por el MLP por unos cincuenta años.

Lehmann Nietzsche en el *Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata* de 1910 y Luis María Torres en *Guía para visitar el Museo de La Plata* de 1927 dan cuenta de la catalogación de sus restos, la asignación de un número y la puesta en una vidriera:

Francisco P. Moreno permitieron sus traslados al Museo de La Plata unos 18 meses después. Modesto Inacayal murió en el museo el 24 de Setiembre de 1888 según Ten Kate (1904) y Onelli (1908), aunque según la revisión de Oldani, Añon Suarez y Pepe (2011) esta fecha podría haber sido un año antes, el 26 de Setiembre de 1887” (Amentrano, 2015, p. 2).

Algunos de los esqueletos guardados en la gran vidriera del centro merecen mención especial, a saber: número 1834, el cacique Inacayal (vidriera 72); número 1835, su mujer (vidriera 72); y número 1797, Margarita, hija de Foyel (vidriera 71), como representantes de los antiguos señores de la pampa (Torres, 1927, p. 255-256).

La creación del Museo –su cambio de nombre, incluso, de Museo General a Museo de Ciencias Naturales– coincide con el cautiverio, el registro y la conservación post-mortem de los cuerpos de los otros cosificados y asimilados como un recurso natural disponible.

El 1 de Setiembre de 1989 ingresó la petición formal de restitución de los restos mortales del Cacique Inacayal (Expte. 1000-31799/89 FCNyM-UNLP), pedido que no se completó sino hasta el 2014, diez años después de haberse aprobado, incluso, una ley de restitución.⁴ Con ese hecho jurídico, podemos apreciar la larga vigencia –y la reciente crisis, cambio o, mejor, proceso de transición– de un saber y, sobre todo, de un modo de administrar lo viviente y los cuerpos.

En ese sentido, la intervención de *#InakayalVuelve* coincide con una nueva etapa abierta por los procesos de “restitución” y, por lo tanto, plantea la pregunta por el correlato que ese ejercicio tiene en una dimensión sociopolítica, comunitaria e, incluso, ritual, donde el arte y la reflexión estética intervienen. En ese sentido, el proyecto de Hacher se inscribe en una serie mayor de la que participan obras visuales como el cortometraje *Nueva Argirópolis* (2010) de Lucrecia Martel y las fotografías que Guadalupe Miles viene realizando junto a las comunidades wichi del Chaco salteño (Bernabé, 2020); textos como *La tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre, *Una vaca ya pronto serás* (2006) de Néstor Ponce y *La extinción de las especies* (2017) de Diego Vecchio. Se tratan de textos que cambian, según los casos, “los paradigmas de la representación del ‘otro’ indígena mediante un relato desencantado sobre el desencuentro (Iparraguirre), una denuncia de la dominación (Ponce), una parodia antropológica (Vecchio)” (García-Romeu, 2020, p. 58). La serie se extiende en textos todavía más recientes como la novela-artefacto *El museo de la bruma* de Galo Ghigliotto (2019) o *Elástico de sombra* (2019) de Juan Cárdenas. Se trata de “ficciones de archivo” que antes que “albergar las identidades indígenas y afro en el universo de la ‘diversidad’ democrática” activan “los mundos indígenas y afro, mundos que no son «identidades culturales», sino agenciamientos territoriales, historicidades diversas, humanas y no humanas” (Giorgi, 2021, p. 10). Ampliando el horizonte a América Latina

⁴ Para estudios más exhaustivos sobre los procesos museísticos, antropológicos y jurídicos de restitución ver Ametrano (2015), Oldani, Añon Suárez y Pepe (2011), Crespo (2018), Sardi, Reca y Pucciarelli (2015), Sardi y Ametrano (2017).

la serie se vuelve todavía más extensa. Podemos mencionar las esculturas del colombiano Nadin Ospina o las obras de Denilson Baniwa, artista brasileño perteneciente al pueblo indígena Baniwa. Aunque diversos, estos artistas y sus obras, “pervierten la epistemología impuesta por la colonialidad” (Ribeiro dos Santos; Dagli Hernandez, 2022, p. 89) en la medida que se apropian de iconos y formas artísticas de la cultura occidental para reflexionar sobre la fetichización y la exotización en las formas, técnicas y tecnologías de representación de “lo indígena”, al tiempo que imaginan posibilidades de negociación cultural.

En lo que respecta al caso de *#InakayaVuelve*, su ejercicio de restitución tiene varias dimensiones. Frente a ese archivo que señala un genocidio (una aniquilación de lo viviente tanto física y jurídica, como, sobre todo, socio-afectiva), lo primero que propone la intervención de Hacher es devolverle una *visibilidad* a la imagen y, con ello, una chispa de vida (Figuras 2 y 3).⁵

Esa visibilidad empieza por recuperarse al encontrar el documento fotográfico que se encontraba “perdido entre los archivos del museo” (Hacher, 2017). Labor realizada por Xavier Kriscautzky, un fotógrafo que trabajó en el Museo de La Plata, y por GUÍAS, un colectivo de antropólogos.⁶ Al comienzo del proyecto, Hacher consigue la mayoría de las fotos de la British Library, en calidad media (Hacher, 22 ago. 2018).⁷ Pero es Máximo Farro, antropólogo estudioso de la formación y la historia del MLP, quien se comunica con Hacher para informarle que esas imágenes estaban disponibles

5 La relación entre imagen (visibilidad) y vida ha sido explorada tempranamente a comienzos de siglo XX por Walter Benjamin y Aby Warburg, aunque recientemente la filosofía y la estética han construido nuevas propuestas interpretativas como la de Giorgio Agamben –las imágenes viven en la medida que son elementos aportadores de historia (Agamben, 2007, p. 54)– y la de Emanuele Coccia –la imagen vive en la medida que es la posibilidad de sobrevida de los pensamientos (Coccia, 2007) y una materia “que puede vivir más allá de nosotros” otorgándonos una sobrevida sensible (Coccia, 2011, p. 37). Es interesante advertir que preocupaciones semejantes fueron formuladas por José Lezama Lima. Para el erudito cubano una imagen (y, sobre todo, lo que vemos en la imagen) no sólo es una construcción cultural e histórica, sino que en la medida que las culturas “van hacia su ruina, pero después de la ruina vuelven a vivir por la imagen” (Lezama Lima, 1972, p. 462), la imagen es una “supervivencia actual” o potencia de lo viviente. Lo que permite “la redención” de una cultura: que no se pierda, que se salve y, más aún, que *se readquiera* (desde el presente, en un tiempo posterior, con sentidos y funciones muy probablemente renovados).

6 Xavier Kriscautzky relata: “El Museo de La Plata – si bien yo alcancé a rescatar unas tres mil placas de vidrio de un archivo totalmente abandonado en los subsuelos del Museo – cuenta con un archivo que debe superar las diez mil placas distribuidas en distintos laboratorios y cátedras” (Kriscautzky, 2022). En su trabajo de investigación sobre las fotografías antropométricas, Alejandro Martínez y Liliana Tamagno brindan un testimonio similar (Martínez; Tamagno, 2006, p. 95).

7 El Museo no ofrece un acceso digital a dichas imágenes. Seguramente, la institución tendrá razones o argumentos que sustenten su política institucional. Sin embargo, en épocas de Humanidades digitales, donde los reservorios y archivos se abren a la sociedad civil y las comunidades para brindar acceso digital a sus archivos, tal situación resulta un tanto intrincada. Más aún cuando una búsqueda en *Google* nos lleva a dichos archivos fotográficos, pero disponibilizados por la British Library (<https://eap.bl.uk/collection/EAP207-1>) o la prensa periódica.



Figura 2. Cacique Inakayal.
Fuente: Archivo del Museo de La Plata.



Figura 3. Cacique Inakayal iluminado por Sebastián Hacher.
Fuente: <https://inakayal.revistaanfibia.com/>

en alta calidad en el Museo. Esta recuperación del archivo –su materialidad analógica y, con la digitalización, su accesibilidad potencial para la sociedad civil – amplía los horizontes de los procedimientos de #Inakaya!Vuelve: reproducir estas imágenes, imprimirlas en un gran tamaño en papel de algodón para, finalmente, bordarlas. Paradójicamente, Hacher no “visibiliza” el documento “original”, sino luego de haberlo intervenido: coloreando las imágenes, “iluminándolas” como se dice en la jerga fotográfica. No hay en este procedimiento un criterio de “realidad” o de “verosimilitud”, ya que, como dice Hacher, una foto es un artificio.⁸ El criterio que guía la práctica de edición es, entonces, afectivo y político, conseguido en una intervención realizada bajo una potencia paradójica: si las fotos del archivo fueron hechas por los verdugos, la intervención supone devolverles una vida, insufárselas, recuperar gracias a la edición digital con color, una animosidad y una fuerza de la imagen, incluso, haciendo delirar la atmósfera y el registro fotográfico, como es el caso de la figura del primo de Inakaya! que se ve como aparecida sobre un paisaje astral (Figura 4).

La lógica paradójica que advertimos en Hacher no alude a una contradicción en su práctica artística, sino a un conjunto de operaciones que sacan a la fotografía de su dimensión documental e histórica, para convertirla en otra cosa (en un artificio, por ejemplo), sin anular dicha dimensión histórica-documental. Lo paradójico sería entonces algo así como una doble valencia que queda en el documento luego de la intervención de Hacher y, por lo tanto, una dimensión creada por la intervención del artista. Esto último se aprecia aún más en la siguiente intervención de su obra: la perforación del registro fotográfico mediante el bordado. Intervenirlo no sólo en su aspecto visual, sino en su materialidad misma, incluso en su carácter táctil, sacándolo, en cierta medida, de la esfera reproductiva a la que la *ratio* archivística y museística lo consagró: la *ratio archivística* moderna – y más aún cuando atraviesa archivos fotográficos – está enlazada con la aspiración historicista de develar – y reproducir visualmente – los acontecimientos “tal cual como han ocurrido” (Tello, 2018, p. 23). El peligro de esta episteme, como insistió Walter Benjamin (1990), es que en el ordenamiento y la restauración de los

⁸ La lógica de esta reflexión de Hacher atraviesa toda la historia de la fotografía y de su teorización. Esta ha sido grandiosamente resumida por Philippe Dubois en *El acto fotográfico* (Dubois, 1986), al sostener que en un primer momento la fotografía es considerada como el espejo de lo real/el discurso de la mimesis/un ícono (revisaremos esa cuestión a continuación). En un segundo momento se toma a la fotografía como la transformación de lo real, el discurso del código y la convención, lo simbólico. Y, por último, se da un retorno al referente, la fotografía como huella o indicio de lo real, pero pensado desde el trilema del signo de Peirce: donde el índice remite al objeto, pero no es copia fiel del mismo. En este resumen de la aventura fotográfica hay un siglo de historia y de pensamiento. Recomendamos el prólogo del texto de Dubois para reponer o revisar la historia intelectual del pensamiento y la práctica fotográfica. Hoy, algunos artistas o teóricos han llegado a formular un momento *post-fotográfico*, es el caso de Joan Fontcuberta (2016) o, en otros términos pero con similares alcances, Mario Bellatin (Cherri, 2022a).

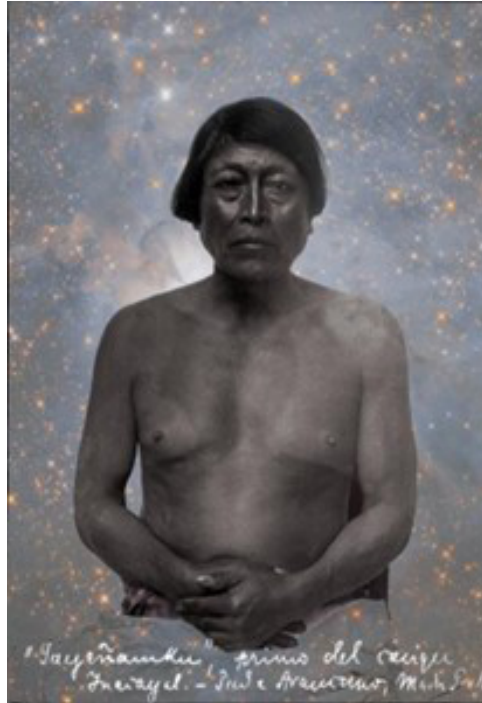


Figura 4. Iayeyñamku, primo del cique Inacayal.
Fuente: <https://inakayal.revistaanfibia.com/>

sucesos históricos (lo que equivale a los registros transformados en su *fuentes* y *pruebas* de una veracidad-visualidad), se postula una “imagen ‘eterna’ del pasado” (Oyarzún, 2008, p. 63) que, además de volver al tiempo homogéneo y vacío, en este caso supone una exotización y cosificación de lo viviente.

Por eso la propuesta de Hacher es bordar... la imagen, sí, pero como dice el micro-sitio, “bordar el genocidio mapuche”.⁹ Y la potencia de esa práctica, de ese ejercicio sobre la imagen, descansa sobre todo en el hecho de que no es solo Hacher o Corral quienes la realizan, sino una comunidad, la comunidad mapuche-tehuelche, claro, pero también una comunidad cuya

⁹ El concepto de “genocidio mapuche” es una denominación del proyecto de Hacher y de las comunidades mapuche-tehuelches que participaron del mismo. Si bien hay un debate complejo sobre la distinción histórica entre mapuche y tehuelches, los descendientes tehuelches se identifican con cierta o cabal fusión con la cultura y la comunidad mapuche. Esta perspectiva es, estimo, lo que lleva a sostener dicho término por parte de Hacher. Desde 1991 existe una bandera mapuche-tehuelche. Según la antropóloga social Ana Margarita Ramos “la bandera representaba dos Pueblos – el mapuche y el tehuelche –, es decir, una historia de interrelaciones preexistentes a los Estados. De este modo, no solo impugnaban las teorías etnológicas de improntas racistas que la academia había producido para clasificar a las personas como tehuelches o mapuches, sino que también cuestionaban la historia oficial que construía a los mapuche (considerados ‘extranjeros’) como enemigos de los tehuelches (considerados ‘argentinos’)” (Ramos, 2018, p. 16).

existencia el proyecto convoca, cuya identidad nunca se postula o sintetiza en un nombre, sino que prolifera gracias a la enumeración: “Bordaron ancianas, lonkos, poetas, artesanas, cantantes, docentes, enfermeras, médicas, empleadas. Bordó gente de campo y gente de ciudad; bordaron hablantes del mapudungun y personas que están descubriendo su identidad” (Hacher, 24 sep. 2018).

Ahora bien, ¿Por qué bordar? La práctica de bordar abre varias dimensiones analíticas. En este recorrido voy a marcar apenas tres.¹⁰

La primera dimensión supone una confluencia entre lo estético y lo ritual. El pueblo amazónico Shipibo-Konibo borda como ejercicio de embellecimiento, tomando de los grafismos de las plantas, la posibilidad de curar lo físico, lo psicológico, lo social y lo espiritual. Hacher es consciente de la “mezcla” deliberada de culturas que subyacen en su reflexión y elección del bordado. Y no le importa el “anacronismo” o la “hibridez” cultural que podría atribuírsele a su proyecto, sino la posibilidad de encontrar en tales prácticas una potencia. Así, bordar entre dos es la irrupción de un trance y una danza colectiva – bordar es dialogar con el Otro que borda, pero también, con la memoria de la imagen –. Bordar es, en definitiva, la posibilidad de ejercer sobre el archivo una práctica anarquivística, es decir, un uso o intervención que transforme el “orden” y los “mandatos” que atravesaron el archivo desde su “origen”, catalogación y uso político-institucional.¹¹

La segunda dimensión de la práctica de bordado es su eco artístico que, si bien Hacher señala, no explora con exhaustividad. Cuando vi los bordados de *InacayalVuelve* recordé inmediatamente la obra de Mónica Millán (Figura 5), artista originaria de Misiones que explora con insistencia las posibilidades estéticas del bordado y del tejido, en especial del *ao poi*, técnica que aprendió en sus viajes al Paraguay, a Yataity del Guayrá, pueblo de tejedoras.¹²

Sin embargo, en *#InacayalVuelve* la única referencia artística del bordado envía a Feliciano Centurión, a un envío a su obra que Hacher encuentra en una

10 Bernabé analiza, por ejemplo, la confluencia entre la narrativa, el bordado y la programación web como una dimensión donde lo artístico se solapa con lo artesanal (Bernabé, 2020, p. 179-180).

11 Para una revisión del concepto y las prácticas anarquivísticas ver el minucioso libro de Maximiliano Tello (2018) y el artículo de Daniel Link y Rodrigo Caresani (2018). El Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (UNTREF), le ha dedicado tres Coloquios internacionales a los conceptos *Archivar, desarchivar, anarquivar*, cuyos libros saldrán en breve por la editorial Tirant.

12 Para un recorrido por la obra de Millán ver “Una especie de fulgor” de Emilia Casiva (publicado en el catálogo de la muestra Paisajes peregrinos del MAM, 2023). Recientemente, el MALBA exhibió diferentes muestras que nos permiten pensar la importancia del tejido y del bordado en las artes actuales. *Aó Episodios textiles de las artes visuales en el Paraguay*, reúne la obra de artistas como Millán, pero también Feliciano Centurión, Karina Yaluk, Félix Cardozo, entre otros. La muestra *Tejer las piedras* de la artista Ana Teresa Barbosa. La exposición dedicada a la pareja de artistas Yente (Eugenia Crenovich) y Juan Del Prete. En esa retrospectiva, podemos ver cómo el bordado invade – sobre finales de los años cincuenta y comienzos del sesenta – el arte abstracto.



Figura 5. Mónica Millán (1996). *S-T*, de la serie *Viaje por el río*.

Fuente: <https://museomoderno.org/exposiciones/paisaje-peregrino/>

muestra del dueto artístico Chiachio y Giannone (Figura 6).¹³ Esta referencia es muy curiosa, porque no sólo relaciona el proyecto con una serie del arte contemporáneo en la que el tejido o el bordado se vuelve una técnica capaz de restituir a los objetos artísticos o al espacio del museo cierta dimensión más mundana, hogareña e, incluso, desacralizada. Lo interesante aquí es que la referencia a Centurión – y más aún mediado por Chiachio y Giannone, pareja de artistas gay –, además de señalar en la práctica del bordado una potencia intimista y desacralizadora del gran arte exhibida en los museos, inscribe a *#InakayalVuelve* en una estela decididamente *queer* (Rosa, 2015). De hecho, Centurión es uno de los nombres que encontraron en lo “rosa” una potencia estética que, como señaló Francisco Lemus (2015), se convirtió en una fuerza política que combatió cierta cancelación o ilegitimidad de la disidencia que pregonaba la crítica de arte de los noventa en Argentina.

¹³ Escribe Hacher en *#InakayalVuelve*: “[Centurión] era un pintor y bordador paraguayo, mezclaba ñandutí con bordados [...] en el taller de Guillermina en Formosa Galería volvimos a hablar de él, vimos sus obras. Centurión bordó hasta cuando cayó en el hospital: lo hizo sobre frazadas, sobre lo que tenía a mano. Toda su obra es de una belleza y una delicadeza extremas. Cuando empecé a bordar para *#InakayalVuelve* fui a ver una muestra de Chiachio y Giannone en el CCK. En uno de los cuadros citaban a Centurión. ‘Luz divina del alma’, decía sobre la camisa de un autorretrato de Leo. Fue lo que más me impactó de toda la muestra”.



Figura 6. Feliciano Centurión. *Flores del mal de amor*, 1996.

Fuente: <https://www.malba.org.ar/tag/feliciano-centurion/?v=diario>

Finalmente, la otra dimensión que interpela la intervención de Hacher es la *episteme* fotográfica (Foucault, 1968, 1989; Jay, 1993) que atraviesa la campaña del desierto. La antropología visual ya ha señalado la paradoja de las fotografías de la “Conquista del desierto”, en donde la violencia material del suceso histórico es sublimada y silenciada por sus imágenes en apariencia neutras (Butto, 2017). Esta situación del archivo implica la construcción de una visualidad sobre el documento, un modo de ver que es, también, un modo de leer la imagen que podemos encontrar en la forma en que intelectuales del siglo XIX como Martí o Sarmiento pensaron el dispositivo fotográfico, es decir, como algo neutro y realista, opuesto al arte, pero asociado al progreso científico y, sobre todo, a la reciente modernidad visual.¹⁴

Para Sarmiento, la imagen fotográfica respondía a una suerte de realismo que se oponía al naturalismo moralizador de la pintura que, en sus términos, revelaba algo del alma del modelo. Al igual que Charles Baudelaire,¹⁵ Sarmiento

¹⁴ José Martí entiende la fotografía como tecnología científica que documenta lo real, no participa de la discusión de su lugar dentro del campo artístico como Baudelaire o Sarmiento. Lo interesante de sus crónicas escritas desde Nueva York y publicadas en *La opinión nacional* de Caracas entre 1881 y 1882, es su deseo – convertido en reclamo – de que la fotografía latinoamericana participe de la modernidad tecnológica europea. El 15 de abril de 1882, Martí se preguntaba “¿Por qué no prueban nuestros fotógrafos a copiar paisajes de nuestro valle arcadiano, en esas noches caraqueñas no igualadas, en que la naturaleza hace gala de su hermosura, y se alza la luna serenamente, con su luz penetrante, límpida y majestuosa?”. Es decir, ¿Por qué América Latina – y su paisaje exuberante – no participa de esta modernidad científica y visual?

¹⁵ La intervención de Charles Baudelaire en el salón de 1859 es ejemplar. En su breve texto titulado “El público moderno y la fotografía”, el poeta expone la serie de oposiciones de la relación arte-fotografía. El arte está del lado de lo Bello, la fotografía de lo Verdadero. El arte del lado de la subjetividad y del genio que capta un sueño o imagina; la fotografía del lado de la máquina, la industria y la multitud. El genio supone, por lo tanto, saber y trabajo, la fotografía implica un sujeto técnico, un artesano, alguien que use la máquina. En síntesis, lo que Baudelaire desprecia es la posibilidad artística de la fotografía. Justamente,

crea que la fotografía no puede ser una obra de arte, en la medida en que carece del juicio del artista. Como señala Paola Cortés-Rocca, a diferencia de sus contemporáneos – Alberdi, por ejemplo – desdén el gran repudio epocal que sufrió la fotografía desde una mirada mágica-mística o religiosa, y la presenta como una obra e invención, pero científica. No es que la fotografía sea producida por el sol o los rayos de luz, el verdadero genio fotográfico es el científico (Cortés-Rocca, 2011, p. 21-24). En síntesis, el dispositivo fotográfico se presenta en el siglo XIX como un emblema del progreso y de la modernidad.¹⁶ Pues, como dice Pierre Bourdieu, si la fotografía es o fue “considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde su origen) unos usos sociales considerados ‘realistas’ y ‘objetivos’” (Bourdieu, 1979, p. 109-110).

Pero esa modernidad es altamente contradictoria en la medida que la episteme fotográfica del “documento neutro” choca radicalmente con la política de la pose que crean los fotógrafos asociados a la Conquista del desierto: “Pozzo retrata a Sarmiento con su uniforme pero cuando toma al vencido cacique Pincén, le pide que pose para la foto como si estuviera con sus indios en el desierto. Pincén se saca las botas y el poncho y la foto retiene la barbarie contra la que se luchaba: la foto incluye al cacique, lanza en mano y con el torso desnudo, sólo cubierto con un chiripa” (Cortés-Rocca, 2000, p. 56). Estas escenas construidas por los fotógrafos decimonónicos exponen la necesidad de crear una visualidad y una corporalidad para aquello que denominan “lo indómito e incivilizado” y que la literatura romántica previa ya había atribuido a un paisaje muy concreto: el desierto (Cortés-Rocca, 2011, p. 143-145).

Esto revela una situación más compleja de la imagen y del archivo: un inconsciente visual o régimen escópico. En él se dirime la supuesta “neutralidad” de las fotos de la Conquista del Desierto que retratan el paisaje o bien los grupos militares y los indios que aparecen asumiendo poses forzadas. En el archivo que interviene Hacher pasa exactamente lo mismo. Foyel, por ejemplo, no carece de ropas, pero se lo hace posar con el torso desnudo, como para

porque masifica algo – la creación artística – que no es del orden de lo masivo, sino de lo singular. Es elitista en un punto, pero en otro sentido es romántico. Porque el planteo asume que “lo intangible y lo imaginario” son dimensiones que, además de corresponderle al arte, son propiamente humanas y, por lo tanto, no deberían intentar alcanzarse a través de un aparato. El lugar de la fotografía, concluye el poeta, es ser sirvienta abnegada de las artes y de las ciencias. Esta idea cobrará un vigor e, incluso, metamorfoseada aparecerá una y otra vez obturando la posibilidad artística de la fotografía, tanto para el propio arte fotográfico como para la apropiación del saber o el imaginario fotográfico por otras artes.

¹⁶ Ver “Escribir sobre el rostro. El fin de siglo en sus imágenes” (Cherri, 2022b) para un análisis más profundo de los saberes de la fotografía asociados a los escritores finiseculares americanos.

que la foto reproduzca un cliché imaginario: los salvajes y la desnudez (de la ropa, de la cultura). Es decir, al Otro (a la barbarie) hay que inventarla conceptual y, sobre todo, visualmente.¹⁷

Estos saberes y prácticas que crean y sustentan el archivo fotográfico practican una exposición del cuerpo del indio que supone una animalización o barbarización, correlativa a su exterminio que, por los saberes de la época, queda fuera de cuadro, es decir, ilegible. Justamente por esto, es que desde el presente se vuelve tan necesaria una intervención en ese archivo como la de Sebastián Hacher.

Frente a la exposición del cuerpo del indio, el bordado de Hacher restituye no sólo un ropaje, sino también una afectividad y unos saberes que, necesariamente, se materializan de otra forma y tienen un espacio diferente (Figura 7).

En conclusión, podríamos resumir la intervención de *Inakayal Vuelve* con la siguiente fórmula: se trata de deconstruir las paradojas y contradicciones positivistas del archivo de la Conquista del Desierto, de la Institución Museística, y de la episteme fotográfica, a través de un movimiento que encuentra en la potencia de lo paradójico las condiciones de su crítica y reflexión.¹⁸

Ese movimiento inicia con gestos de desarchivación: sacar del museo el archivo fotográfico, restituirle color y democratizarlo. Luego, al restituirle un uso al documento mediante la intervención colectiva de bordado, el documento fotográfico es una materia compleja en que la imagen es una fuerza de experiencia comunitaria, de potencia paradójica de pensamiento y, finalmente, una fuerza de vida que, por lo tanto, vuelve al mundo, a la tierra, como chispa de vida, o mejor, como semilla. Hacher lo denomina *plantar una imagen* (Figura 8). Es decir, restituir también la imagen, hacer

17 La idea de invención de la barbarie –su estereotipación y racialización visual (Alvarado; Giordano, 2007), y la de producción del desierto como la “construcción de un discurso (y una iconografía) legitimadora” (Carreño; Sartino, 2018) de la Conquista del Desierto atraviesa gran parte de la bibliografía, al punto que ha consolidado en títulos de libros y ponencias: el pionero trabajo de Fermín Rodríguez *Un desierto para la nación* (2010), “La producción del desierto” (Alimonda; Ferguson, 2004) o el más reciente *The Desertmakers* (2020) de Javier Uriarte. Para un análisis sobre la cuestión de la “desnudez” puede consultarse el excelente trabajo sobre las postales de Oscar Masotta (2003), donde desentraña la relación de poder (analizando la erotización, docilización, cosificación y exotización del otro), como también cierta resistencia a ese poder evidenciando en ciertos gestos de los indios. Por su parte, Martínez y Tamagno analizan las pretensiones “científicas y estéticas” de los desnudos en las fotografías antropométricas también del Archivo del Museo de La Plata (2006).

18 Si se quiere profundizar teóricamente ciertos presupuestos de esta lectura, puede pensarse lo que llamamos “paradoja” en relación con la lógica bi-polar que define Agamben en *Signatura rerum*, pero también en relación con el lugar paradójico del “testigo” en *Lo que queda de Auschwitz*. Mientras que el movimiento que generan esas operaciones paradójicas en el “archivo” podría ser pensado en relación con el concepto de “profanación”, también de Agamben: donde “profanar” no supone una transgresión sino una restitución al uso de aquello que ha sido separado (sacralizado) en una esfera determinada (como la museística, la etnográfica, la documental, entre otras).



Figura 7. Proceso de la intervención de *InakayalVuelve*: archivo fotográfico original, fotografía iluminada, frente y reverso del archivo fotográfico bordado.

Fuente: Archivo del Museo de La Plata y <https://inakayal.revistaanfibia.com/>

que *vuelva* al mundo. Y que sea el sol y el agua del sur los elementos que la revelen. Van Dick Brown se llama una técnica del siglo XIX que revela las imágenes usando la luz del sol. Usar la luz del sol y el agua de cada lugar, piensa Hacher, es “montar un proceso para terminar de devolver las fotos al lugar de donde nunca tendrían que haber salido” (Hacher, 12 feb. 2018). Se trata de un proceso, dice Hacher, “alquímico”.



Figura 8. “Plantar una imagen”.
Fuente: <https://inakayal.revistaanfibia.com/>.

Por todo esto, *#Inakayalvuelve* es una suerte de imagen dialéctica que como un relámpago nos revela un límite en el archivo, una episteme completa y un punto de fuga estético-político a partir de saberes, rituales y estéticas, en suma, formas de vida disidentes y minorizadas. Se trata de un “singular ejercicio de restitución”, pero también de encontrar en una práctica anarquística la posibilidad de una comunidad y una potencia de vida.¹⁹

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- ALIMONDA, Héctor; FERGUSON, Juan. La producción del desierto. Las imágenes de la campaña del ejército argentino contra los indios, 1879. *Revista Chilena de Antropología Visual*, n. 4, p. 1-28, jul. 2004.
- ALVARADO, Margarita; GIORDANO, Mariana. Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: Del gran Chaco a Tierra del Fuego. *Magallania*, Chile, v. 35, n. 2, p. 15-36, 2007.

¹⁹ This article was written as part of a research stay within the framework of the *Archives in Transition* project (<https://trans-arch.org/>). Therefor received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the MSCA-RISE Scheme (Marie Skłodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange). Grant agreement 872299.

- AMETRANO, Silvia. Los procesos de restitución en el Museo de La Plata. *Revista Argentina de Antropología Biológica*, v. 17, n. 2, p. 1-13, 2015.
- ARIAS BUCCIARELLI, Mario. Conflictividad social en América Latina en la década de 1990. El caso de las ‘puebladas’ de Cutral Co/Plaza Huincul (Argentina). Reflexiones a 20 años de un fenómeno emblemático. *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, v. 5, n. 8, p. 41-58, jun./nov. 2018.
- BARTALINI, Carolina. La carta de/al padre. Intermedialidad y afiliaciones estético-políticas en el entramado de Cómo enterrar a un padre desaparecido de Sebastián Hacher. *Exlibris*, n. 6, p. 139-155, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Obras*. Libro I, volume 2, editado por Rolf Tiedemann e Hermann Schewepenhäuser. Traduzido por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 1990.
- BERNABÉ, Mónica. Restituciones: formas de la narrativa documental. *Revista Landa*, v. 8, n. 2, p. 63-183, jun. 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *La fotografía, un arte intermedio*. México: Nueva imagen, 1979.
- BUTTO, Ana. Rastros de violencia en las fotografías de la Conquista del Desierto (Argentina, 1879–1883). *Revista Sans Soleil, Estudios de la imagen*, n. 9, p. 59-75, sep. 2017.
- CARREÑO, Candelaria; SARTINO, Lucía. Discurso legitimador de la Conquista al Desierto en las fotografías de Antonio Pozzo (1879). Ponencia presentada no IV Congreso internacional de artes en cruce: Constelaciones de sentido. Universidad de Buenos Aires, 6–9 de abril, 2018.
- CHERRI, Leo. *Imágenes finiseculares de la literatura latinoamericana: Mario Bellatin*. 2022a. 534 f. Tesis (Doctorado en Literatura) – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2022a.
- CHERRI, Leo. Escribir sobre el rostro. El fin de siglo en sus imágenes. *Romanica Olomucensia*, v. 34, n. 2, p. 179-194, 2022b.
- COCCIA, Emanuel. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- COCCIA, Emanuel. *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea, 2011.
- CORTÉS-ROCCA, Paola. *El tiempo de la máquina*. Retrato, paisajes y otras imágenes de la Nación. Buenos Aires: Editorial Colihue, 2011.
- CORTÉS-ROCCA, Paola. La fotografía en el siglo XIX. Un enfoque comparatista en la escritura de Sarmiento. *Orbis Tertius*, v. IV, n. 7, p. 51-59, 2000.

- CRESPO, Carolina. Memorias dolorosas, memorias del dolor: reflexiones y debates mapuche sobre la restitución de restos humanos mapuche-tehuelche en la Patagonia argentina. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, n. 60, p. 257-273, 2018.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.
- FARRO, Máximo Ezequiel. *Historia de las colecciones en el Museo de la Plata, 1884–1906: naturalistas viajeros, coleccionistas y comerciantes de objetos de historia natural a fines del Siglo XIX*. 2008. Tesis (Doctorado en Ciencias Naturales) – Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2008.
- FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes*. Notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Buenos Aires: Editorial Gedisa, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, SXXI, 1968.
- GARCÍA-ROMEU, José. *Representaciones de lo indígena en la literatura contemporánea argentina*. En *L'altro sono io | El otro soy yo Scritture plurali e letture migranti | Escrituras plurales y lecturas migrantes*, editado por Susanna Regazzoni, M. Carmen Domínguez Gutiérrez. Venezia: Edizioni Ca'Foscari, 2020.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común*. Ensayos sobre la inespecificidad del arte. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- GIORGI, Gabriel. Un museo feral. Políticas de la temporalidad en la ficción contemporánea. *I Coloquio "Archivar, desarchivar, anarchivar: memoria y estrategia"*. Buenos Aires, UNTREF, 2022.
- HACHER, Sebastián. *#Inakayalvuelve*. 2017–2018. Disponible en: <https://inakayal.revistaanfibia.com>. Acceso en: 8 feb. 2024.
- HACHER, Sebastián. Bordar el genocidio mapuche. *Revista Anfibia*, 22 ago. 2017. Disponible em: <https://www.revistaanfibia.com/bordar-el-genocidio-de-los-mapuche/>. Acceso en: 8 feb. 2024.
- HACHER, Sebastián. *Gauchito Gil*. Buenos Aires: El colectivo, 2007.
- HACHER, Sebastián. La larga marcha de un lonko para volver a su tierra. *Revista Anfibia*, 24 sep. 2018. Disponible en: <https://www.revistaanfibia.com/la-larga-marcha-de-un-lonko-para-volver-a-su-tierra/>. Acceso en: 8 feb. 2024.

- HACHER, Sebastián. Rebobinar la marcha de la muerte. *Revista Anfibia*, 22 ago. 2018. Disponible en: <https://www.revistaanfibia.com/rebobinar-la-marcha-de-la-muerte/>. Acceso en: 8 feb. 2024.
- HACHER, Sebastián. Sangre salada de Sebastián Hacher. Entrevistado por Cristian Alarcón. Cosecha roja, 1 nov. 2011. Disponible en: <https://www.cosecharoja.org/sangre-salada-de-sebastian-hacher/>. Acceso en: 8 feb. 2024.
- HACHER, Sebastián. *Sangre salada*. Una feria en los márgenes. Buenos Aires: Marea, 2011.
- JAY, Martin. *Downcast eyes*. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley-Los Angeles-London: University of North Carolina Press, 1993.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *October*, v. 8, p. 31-44, 1979.
- KRISCAUTZKY, Xavier. Kriscautzky, autor de “Desmemoria de la esperanza”. Entrevista por Indymedia. 8 nov. 2022. Disponible en: <https://www.elsolabc.com/xavier-kriscautzky-autor-de-desmemoria-de-la-esperanza-el-museo-de-la-plata-debe-pedir-perdon-a-las-comunidades-indigenas/>. Acceso en: 8/2/24.
- LEHMANN-NITSCHKE, Roberto. *Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata*. La Plata: Catálogos del Museo de La Plata, 1910.
- LEMUS, Francisco. Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida. *Revista CAIANA*, n. 6, p. 1-8, ago. 2015.
- LEZAMA LIMA, José. *Imagen de América Latina*. En América Latina en su literatura, editado por César Fernández Moreno. Buenos Aires: S. XXI-UNESCO, 1972.
- LINK, Daniel; CARESANI, Rodrigo. Saberes del archivo en la era de la reproductibilidad digital: un prototipo para Rubén Darío. *Virtualis*, v. 9, n. 17, p. 36-54, ene./jun. 2018.
- MARTÍNEZ, Alejandro; TAMAGNO, Liliana. La naturalización de la violencia: Un análisis de fotografías antropométricas de principios del siglo XX. *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires, n. 24, p. 93-112, jul./dic. 2006.
- MASOTTA, Carlos. Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Miniaturización de los cuerpos e indicios de la resistencia en las postales de indios argentinos (1900–1940). *Revista Chilena de Antropología Visual*, n. 3, p. 1-16, 2003.
- OLDANI, Karina; AÑÓN SUAREZ, Miguel; PEPE, Fernando Miguel. Las muertes invisibilizadas del Museo de La Plata. Corpus. *Archivos Visuales de la Alteridad Americana*, v. 1, n. 1, p. 1-6, ene./jun. 2011.

- OYARZÚN, Pablo. *Introducción*. En El narrador de Walter Benjamin. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008.
- PACHECO, Mariano. *De Cutral-có a Puente Pueyrredón*. Una genealogía de los movimientos de trabajadores desocupados. Buenos Aires: El Colectivo, 2010.
- PALACIOS, María Susana. *Curso y decurso de la política en el municipio de Cutral Co (Neuquén) en los años '90*. Crisis económica, lucha intrapartidaria y puebladas. En El 'arcón' de la Historia Reciente en la Norpatagonia argentina. Articulaciones de poder, actores y espacios de conflicto, 1983-2003, editado por Orietta Favaro y Graciela Iuorno. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- RAMOS, Ana Margarita. La Organización de Comunidades Mapuche y Tehuelche 11 de Octubre. In: TAPIA, Pedro Canales; VARGAS, Sebastião (ed.). *Pensamiento Indígena en Nuestramérica: Debates y propuestas en la mesa de hoy*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2018. p. 159-189.
- RIBEIRO DOS SANTOS, Renata; DAGLI HERNANDEZ, María Isabel. Transgresión, opción decolonial y arte brasileño. *Latin American Research Review*, v. 57, n. 1, p. 80-99, mayo 2022.
- ROSA, María Laura. Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90. *Revista Latina de Sociología*, v. 5, n. 5, p. 135-149, dic. 2015.
- RUSSEL, Catherine. Otra mirada. *Archivos de la Filmoteca*, v. 1, n. 57, p. 116-152, 2007.
- SARDI, Marina; AMETRANO, Silvia. De la tensión al diálogo o cómo salir del siglo XIX. Ponencia presentada no 1º Congreso Iberoamericano de Museos Universitarios, 2017.
- SARDI, Marina; RECA, María Reza; PUCCIARELLI, Héctor. Debates y decisiones políticas en torno de la exhibición de restos humanos en el Museo de La Plata. *Revista Argentina de Antropología Biológica*, v. 17, n. 2, p. 1-8, jul./dic. 2015.
- SPERANZA, Graciela. *Fuera de campo*. Literatura y arte argentino después de Duchamp. Buenos Aires: Anagrama, 2006.
- STEYERL, Hito. *Políticas de la verdad*. El documentalismo en el ámbito artístico. En El documentalismo en el siglo XX, editado por Antonio Weinrichter. Festival de Cine de San Sebastián, 2010.
- TELLO, Andrés Maximiliano. *Anarchivismo*. Tecnologías políticas del archivo. Ediciones de La Cebra, 2018.
- TORRES, Luis María (ed.). *Guía para visitar el Museo de La Plata*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata, 1927.

Leo Cherri nasceu em Santa Fé. Estudou Letras na Universidad Nacional del Litoral e completou seu Doutorado em Literatura na Universidad de Buenos Aires. Lá estudou a relação entre imagem e literatura na América Latina, com foco na obra de Mario Bellatin. Em colaboração com outros colegas, editou livros como *Saberes Subalternos* (Eduntref, 2019) e *Archivar, desarchivar, anachivar* (Tirant, 2023). Atualmente trabalha na Universidad Nacional de Tres de Febrero como Coordenador do *Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados*. É editor do *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, e Professor do Mestrado em Estudos Literários Latino-Americanos e Humanidades Digitais. Participou na concepção do projeto *Archives in Transition* (MSCA-RISE, 2022-2025), onde atualmente desempenha a função de *Data Officer*.

E-mail: lcherri@untref.edu.ar

Declaração de Autoria

Leo Cherri, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 15/09/2023

Aprovado em: 03/10/2023