

caiana

María Guillermina Fressoli
CIS-CONICET-IDAES-UNTREF, Argentina

El obrar gráfico de Eduardo Molinari sobre los
documentos fotográficos del Archivo General de la
Nación (Buenos Aires)

El obrar gráfico de Eduardo Molinari sobre los documentos fotográficos del Archivo General de la Nación (Buenos Aires)

María Guillermina Fressoli
CIS-CONICET-IDAES-UNTREF, Argentina

Obligar a alguien a no amar incondicionalmente es cortarle las raíces de su fuerza: inevitablemente, por verse obligado a abandonar su sinceridad, se disecará. A tales efectos de la Historia se opone el arte. Sólo si la Historia soporta ser transformada en arte, en una obra puramente artística, puede lograr conservar y hasta despertar instintos. Pero una historiografía de tal índole, en efecto, sería opuesta al carácter analítico y antiartístico de nuestra época y sería calificada como una falacia.

Friedrich Nietzsche, *Segunda consideración intempestiva*¹

En este artículo me propongo estudiar la obra *El cuchillo*, realizada por Eduardo Molinari en el año 2000 en el Archivo General de la Nación (en adelante AGN). La obra seleccionada pertenece a un momento crucial en el desarrollo del artista, en tanto en ella se produce un cambio radical en los procedimientos que hasta entonces caracterizaban su obrar individual. El eje rector que me llevará a incorporar ese momento crucial, es el salto artístico-creativo que se da en el giro de la pintura hacia la articulación que adquiere lo gráfico y lo fotográfico. A esto se agrega una mirada en despliegue que se desprende de los propios procedimientos con que el artista elabora formas de rememoración críticas a su presente histórico. Particularmente me propongo indagar las diferentes intervenciones que el artista realiza en relación con los usos y acepciones establecidas de la fotografía como documento histórico expresadas en las imágenes que el AGN le provee. Como hipótesis de trabajo sostengo que es a través de estas intervenciones que el artista da cuenta de dos regímenes de visualidad en disputa, los cuales expresan a su vez modos diferenciales de

vincularse y conceptualizar la experiencia histórica.

Sedimentaciones provenientes de la formación y vivencia del artista

Varias cuestiones vinculadas a la biografía del artista incidirán en las condiciones de producción de esta obra. Entre ellas su formación artística, sus primeras búsquedas signadas por el trabajo grupal, así como la vocación por la historia que recibe como legado familiar.

Entre 1986 y 1990 Eduardo Molinari estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, donde se recibió de profesor de dibujo y pintura. En sus primeros años como artista se abocó a la pintura y al dibujo, incorporando en algunos casos el collage. Entre sus artistas de referencia durante el periodo, es posible reconocer en sus primeras pinturas los trabajos de Francis Bacon o Carlos Alonso. Asimismo, en su trayecto como estudiante se interesó por los trabajos de Jorge Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni y los Artistas del Pueblo. Hacia el año 1995 comienza a producirse un quiebre en los procedimientos empleados, el cual coincidió con un viaje que el artista realizó a Alemania para participar de una muestra colectiva. A partir de allí, por el intercambio con colegas alemanes, comenzó a consolidarse la idea del accionar grupal y la apropiación de espacios como forma de trabajo. Como consecuencia de las nuevas exploraciones, que también tendrán continuidad con elementos de la escena local,² hacia el 2003 Molinari abandonó definitivamente la pintura para concentrarse en el collage, el dibujo y la fotografía en articulación con diferentes recorridos a pie que el artista realiza y los cuales le proveen materiales y tópicos reflexivos. Estos procedimientos culminaron en la realización de performances y/o instalaciones;³ *El cuchillo* constituyó el punto de inflexión en ese desplazamiento.

El año 1995 resulta clave para comprender aspectos que incidieron de diferente modo en el proceso creativo del artista. Por un lado, dicho año estuvo signado por la muerte de su padre y la herencia de la biblioteca de su abuelo, acontecimientos que lo orientan a considerar la vocación familiar en torno a la historia. En esta búsqueda, articuló el revisionismo (vinculado a la labor de su abuelo como historiador) y la divulgación de lo histórico (vinculado al

periodismo histórico que ejercía su padre para las editoriales Codex o Abril). Ambos aspectos fueron sintetizados y reelaborados a través del trabajo que el artista inicia en el periodo. En ese mismo año, a su vez, fueron fundamentales sus visitas a diversos museos en Alemania, donde observó las diferentes articulaciones que allí adquieren la historia y lo artístico. Al respecto afirmará:

En mi viaje a Europa yo vi una museografía donde las narrativas entre el arte y la historia se tocaban mucho y se combinaban: en sus dispositivos de montajes, en el uso de la fotografía. En Alemania el uso de fotografías en el arte o, las formas de montajes en las exposiciones históricas para mí fueron una inspiración muy grande. Creo que ahí de una manera, muy sensible y muy lenta, me fui acercando a la fotografía. Y en la que quede sumergido definitivamente en el año 1999, cuando visité el Archivo General de la Nación.

Por otro lado, también fue muy importante para mí ese acercamiento con el bagaje del dibujo, del collage y del grabado, es decir de la parte más gráfica de la fotografía, y no desde la luz y el revelado y la técnica. A mí me gustaba mucho las texturas de las fotografías, además eran todas fotografías de conflicto [...]. Mi fascinación por la historia argentina está muy ligada a mi fascinación por las imágenes de la historia argentina. Entonces ahí aparece toda una cuestión que tiene influencia en mi formación visual que son las imágenes de los bombarderos, la libertadora, la conquista del desierto.⁴ Cuando empecé a ver en el AGN todo ese bagaje, yo pensé que estaba buenísimo por cómo uno se aproxima a la experiencia histórica, a la historicidad que hay en uno.⁵

La articulación entre lo gráfico y lo fotográfico se manifestó en su interés por los fotomontajes de John Heartfield y collages de George Grosz, quienes elaboraron una gráfica política contra el avance del nazismo. En relación con esta tradición, Molinari sostiene “Pienso la fotografía como algo gráfico, por momentos para mí es casi como un dibujo, solo que es un dibujo que no hago yo”.⁶ Esta afirmación devela una mirada

gráfica en torno a lo fotográfico que es fundamental para comprender su obra.

Otras sedimentaciones artísticas dan cuenta de este interés. Entre ellas una inclinación hacia los desplazamientos que la tradición gráfica local emprendió, desde mediados de los 60 hasta los años 70.⁷ Resultan particularmente relevantes los quiebres y aportes que realizaron Antonio Berni, Edgardo Vigo y Juan Carlos Romero. En relación con el collage, resulta fundamental la referencia a León Ferrari. Desde su particularidad, cada uno de estos antecedentes contribuyeron a reinstalar nuevos sentidos de la dimensión tangible de lo gráfico frente al nuevo desarrollo y circulación que este adquiere en la contemporaneidad de lo visual. Sus diversas contribuciones condensan un interés por la confluencia del carácter de original múltiple artesanal, que la tradición gráfica proveía, así como una progresiva incorporación de materiales y procedimientos destinados a destacar la acción del artista sobre la materia, a través de los cuales el grabado se independizaba cada vez más de la ilustración.⁸

Así, la tradición artística local proveyó los términos singulares desde donde articular la relación entre arte e historia que Molinari figuró fuertemente en su viaje por Europa. En esta articulación es posible comprender la mirada gráfica que el artista desarrolla en torno a las fotografías que extrae del AGN. Otro aspecto fundamental que el artista configurará a partir del mundo visual descripto, consiste en el tiempo que se conceptualiza como despliegue de la mirada en el espacio, aspecto que se vincula a las experiencias museográficas referidas.

El cuchillo y la disputa del tiempo histórico

En el año 1999 el artista comenzó una investigación visual en torno a las imágenes que guarda el Archivo General de la Nación. Lo impulsó la pregunta por la historia y la producción de documentos visuales que la sostienen. A partir de este trabajo, que se extiende durante dos años, el artista realizó en el año 2000 la muestra/obra *El cuchillo* en el mismo AGN (**Fig. 1**) y, más tarde, en la galería de fotografía del Teatro San Martín.

El cuchillo está integrada por veintiséis cuadros que conforman la totalidad de la obra visual.

Cada uno de estos cuadros reúne una serie de collages en relación con un nodo temático de la historia argentina.⁹ Creando una historia visual de la Argentina que se inicia en el descubrimiento del Río de la Plata, con el viaje de Juan Díaz de Solís,¹⁰ hasta el advenimiento democrático en 1983.

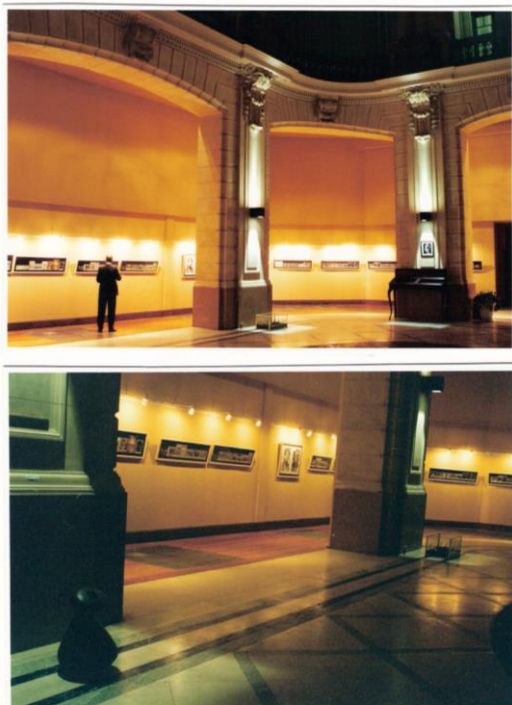


Fig.1. Vistas generales de la muestra *El cuchillo* en el Archivo General de la Nación. Fotos Azul Blaseotto.

Para construir las composiciones de los diferentes cuadros el artista partió de una imagen literaria, aquella que le provee la lectura de Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa* donde el cuchillo se comprende como el utensilio capaz de establecer una “orbe de cultura”.¹¹ Sostiene Estrada: “Por su tamaño impide que nadie tercié en la lucha; está indicado que el lance tiene intimidad y que excluye al testigo y al intercesor”.¹²

Esta frase aportó a Molinari una consigna para ordenar la búsqueda dentro del archivo: el concepto de conflicto entre dos bandos. A su vez, el texto de Estrada caracteriza al cuchillo como arma y como herramienta de conformación del carácter, lo íntimo y el uso público. Expresa que más que escondido entre las ropas pertenece al cuerpo, participando del hombre más que de su indumentaria y hasta de su carácter más que de su posición social. El sable presupone el duelo, el

cuchillo es para el duelo a pie. Volviéndose, en tal sentido, un elemento que le permite al escritor reflexionar sobre una idiosincrasia nacional. De alguna manera en un sentido complementario, se establece una relación entre el cuchillo del hombre de a pie y el modo de exhibición de la obra. Otra imagen del texto que operó también en la producción de la obra, fue la del “cuerpo sin cabeza”, que en la obra de Estrada refiere a la relación de Buenos Aires con el resto de las provincias. Esta imagen se observará de modo recurrente entre el repertorio de dibujos que intervienen en la obra el material fotográfico recopilado.

De este modo, la literatura proveyó en el proceso creativo de esta obra una metodología desde la cual seleccionar y ordenar el material diverso que el artista consulta en el AGN. Por ello, la selección de imágenes se vinculó a representaciones de diferentes hitos o emblemas que puedan condensar el desarrollo de los grandes antagonismos en el devenir de la historia argentina y que fueron configuradores de identidad.

En esta obra el procedimiento collage aparece en su acepción tradicional. Los materiales que integrarán los mismos incluyen:

a) Fotografía: pertenecientes al AGN, siempre usadas como soporte y reconocibles en los cuadros mediante un marco blanco que las contiene. Esto corresponde a un formato estandarizado utilizado en la impresión de los documentos del archivo. Además la obra incluye otros elementos fotográficos: las intervenciones de artistas invitados y dos fotos producidas por el artista.

b) Material Gráfico: En su gran mayoría proveniente de la *Enciclopedia visual de historia argentina* editada por el diario *Clarín* en 1999 y 2000,¹³ que el artista recortó y pegó sobre las fotos documentales. Excepcionalmente y bajo diversas modalidades aparece la utilización de otros materiales gráficos tales como páginas de libros pertenecientes a su abuelo, un recibo, un afiche, postales o tarjetas, materiales gráficos de cd y casete de música, gráficas sobre normas de seguridad aérea y diseños sobre reflexología, entre otros.

c) Dibujo: intervenciones del artista realizados con tinta china y marcadores Rotring. Bajo esta

modalidad construyó un repertorio de motivos recurrentes a los largo del recorrido: siluetas humanas recostadas, naves espaciales, cuerpos sin cabezas, perros, aviones y bombas.

Las series que integran la obra poseen en general un formato apaisado, compuesto por un conjunto de fotografías y/o gráficas que se extienden horizontalmente sobre una línea imaginaria. Estas composiciones (firmadas y enmarcadas en cuadros de aproximadamente 35 cm de altura x 130 cm de largo), fueron colgadas con pequeños intervalos entre sí, sobre una misma línea que se extiende horizontalmente sobre el espacio de exhibición, a la altura de la visión del espectador, que debido a la escala del trabajo debe apreciarlos a una distancia corta. En ese conjunto, un díptico central rompe parcialmente la horizontalidad hacia la mitad del trayecto, se trata del cuadro N° 13 que lleva el título *Civilización y Barbarie* y contiene los retratos de Domingo Faustino Sarmiento y Juan Manuel de Rosas,¹⁴ ambos reproducidos a mayor escala (100 cm de altura x 75 de ancho) e intervenidos de modo gráfico (dibujo y collage). Otra anomalía en el tamaño de los cuadros la provee el cuadro N° 24 titulado *Bienvenido*, el cual contiene un afiche rescatado en el año 1973 por el artista durante el regreso de Juan Domingo Perón a Ezeiza.¹⁵ Entre el resto de las composiciones, cuatro cuadros muestran la colaboración de artistas invitados: el cuadro N° 9 *La plaza* por Inés Vera; el N° 18 *La tierra y el mar 2* por Azul Blazeotto; el N° 21 *El aluvión: los otros y nosotros* por Patricio Larrambebere (**Fig. 2**) y finalmente el N° 26 *La mano* por Ricardo Pons.

Todos estos elementos fueron articulados en un sistema de representación que constituye un panorama visivo literario sobre a la historia argentina. Sistema que se articula en dos ejes opuestos que suponen operaciones diferenciadas en torno a lo fotográfico y desde los cuales la obra encarnó una lucha epistémica sobre la historia. Lucha que, a su vez, se trasunta como acto de rememoración colectiva. Por un lado, las fotografías seleccionadas se dispusieron visualmente siguiendo parámetros del historicismo, lo que requiere proveer a los conceptos de continuidad y sucesión. Por otro lado, el artista introdujo sobre esta disposición diversas operaciones gráficas destinadas a generar saltos temporales que perturben el eje anterior. A través de esa operación la obra

entromete en la narrativa histórica la acción de la memoria colectiva.



Fig. 2. Eduardo Molinari, Cuadro N° 21 *La riña* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.

Así, *El cuchillo* despliega una narrativa visual conflictiva que se trama como saltos y quiebres en torno al modelo más canónico de la construcción histórica, aquel que representa el relato del Estado argentino a través del AGN y los sistemas visuales constitutivos de sus documentos. El sistema de la obra inicialmente desorienta al espectador: en tanto algunos parámetros instalan la idea de continuidad temporal, otros producen constantes anacronismos y saltos que solicitan reevaluar las narrativas instauradas.

Propongo entonces avanzar sobre el estudio de los mentados parámetros.

Los parámetros de continuidad histórica en *El cuchillo*

Pablo Oyarzún Robles caracteriza al historicismo como una modalidad de historia en la cual el conocimiento se concibe como un proceso de compenetración con el pasado que hace abstracción de la distancia temporal que separa a ese pasado del presente de su conocimiento. Propio de esta modalidad histórica es un método empático que construye un lazo de identidad para el cognoscente y lo conocido, que tiende a suprimir todo momento de extrañeza. Según Oyarzún, el historicismo culmina en la idea de una historia universal a la cual se arriba a través de una multiplicidad de historias parciales; el proceder del historicismo es, en este sentido, aditivo, viene a colmar de "hechos" un tiempo concebido como homogéneo y vacío.

Un fuerte espíritu positivista impregna esta concepción de historia en tanto su verdad no es ella misma histórica, sino atemporal. De este modo, la perspectiva historicista propone un enfoque lineal y cronológico en la búsqueda de una aproximación antológica que se postule como recorrido histórico exhaustivo.¹⁶

Algunos de los aspectos que instalan dentro de *El cuchillo* parámetros de la corriente referida son: la condición indicial y documental de los materiales fotográficos empleados, la linealidad que se instala en la composición y exposición de la obra, la historia como devenir (en el desarrollo técnico que exhiben las imágenes y cierto desarrollo temporal como tendencia en los temas que aglutinan los cuadros-secuencias) y, finalmente, la degradación de lo visual que exhiben las imágenes fotográficas del AGN.

En relación con la condición indicial y documental de la fotografía, resulta relevante las consideraciones que Kracauer establece en torno a la relación fotografía- historicismo. El autor sostiene que ambas prácticas poseen en común una pretensión de totalidad en la captura del pasado. Esto se produce en la fotografía a partir del *continuum espacial* con el acontecimiento registrado que su condición indicial instala; y, en el historicismo, a través del concepto de *continuum temporal* en el que pasado y presente se ordenan como devenir.¹⁷

Este vínculo de la fotografía con el historicismo en la selección que compone *El cuchillo* se expresa en dos aspectos más. El primero está vinculado al carácter de documento que las fotos utilizadas portan, en tanto procedentes del AGN; el segundo (complementario del anterior) se halla en relación con los modos de representación documental que muchas de ellas exhiben.¹⁸ Entre ellas están:

a) Registro policial: requiere foto de frente y perfil, incluía que los retratados estuvieran limpios y peinados. (Cuadro N° 3 *Los Espejos*) (Fig. 3).

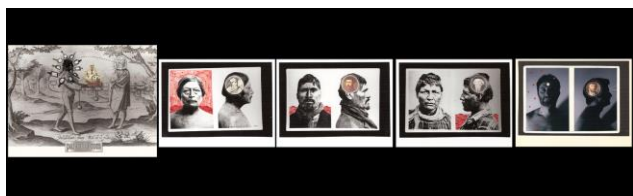


Fig. 3. Eduardo Molinari, Cuadro N° 3 *Los Espejos* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.

b) Registro antropológico: miembros de comunidades originarias son representados para la cámara con herramientas, vestimentas o viviendas características (Cuadro N° 4 *La tierra y el mar*)

c) Registro de catalogación: diferentes objetos históricos son fotografiados con fondos neutros y sin otros elementos (Cuadro N° 12 *La cabeza y el cuerpo 2*, la primera foto que muestra libros pertenecientes al presidente argentino Bernardino Rivadavia con sus iniciales) (Fig. 4).

d) Registro de prensa y registros oficiales de Estado: entre las primeras tomas generales sobre acontecimientos sociales significativos (Cuadro N° 17 *La zanja* donde se observan fotos registros de campañas militares) (Fig. 5).



Fig. 4. Eduardo Molinari, Cuadro N° 12 *La cabeza y el cuerpo 2* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.



Fig. 5. Eduardo Molinari, Cuadro N° 17 *La zanja* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.

Ninguna de las imágenes del AGN incluidas en la obra representa registros íntimos o privados. La procedencia y los modos de representación que en general exhiben, contribuyen a que el espectador configure la mirada del Estado en torno a la historia, aspecto que se vincula a la pretensión de objetividad del modelo historicista.

Otra cualidad a comprenderse como representación del modelo historicista en la narrativa visual se relaciona al concepto compositivo y expositivo de la obra. El artista relata que el modo de componer los diferentes cuadros de la muestra y su despliegue lo ideó a partir del formato en que les eran entregadas las fotos seleccionadas en el AGN. Esto es, como fotogramas en una tira de negativos, elemento que le otorgó -a su decir- un “concepto fílmico” en la manera de ordenar y exponer sus collages.

Así, cada cuadro dentro de la obra se compone de una serie de fotografías que por su distribución contiene en su estructura la memoria del negativo, es decir, se ordena en secuencias. Estas

unidades desplegadas horizontalmente a la altura de la visión del espectador instalan el concepto de cronología como línea que se despliega en el espacio y requiere una mirada en sucesión, a fin de que pueda capturar la narrativa propuesta cuadro por cuadro. El tiempo sucesivo se instala por la acción de recorrido requerida al espectador.

Cuando la exposición se realiza en el AGN, las condiciones del edificio ordenan el recorrido en un despliegue semi-angular lo que promueve un sistema de panorama, extensión y barrido de la visión, que recuerda a la tradición pictórica del Panorama. Jonathan Crary señala que en este tipo de pintura se pierde la relación clásica entre figura y fondo, así como la distancia coherente y consistente entre la imagen y el espectador.¹⁹ Aspecto que en *El Cuchillo* resalta por la escala pequeña y detallista de las intervenciones que el artista realiza sobre el material fotográfico, en tensión con la monumentalidad del espacio en que la obra se despliega. Por lo antedicho, estos cuadros requieren de una mirada cercana, que recuerda al gusto por los detalles en los cuadros narrativos de los pintores flamencos. En este modo particular de mostrar que la obra propone para la mirada de la fotografía documental, se produce una primera tensión entre imagen y obra visual, punto sobre el que volveré más adelante.

Lo que aquí me interesa destacar en relación con el historicismo es el concepto de sucesión y recorrido que la obra requiere. Concepto que se reitera en la segunda puesta de la obra en el Teatro General San Martín. Pero mientras en el AGN la obra discute con las fotografías canonizadas como documentos por su uso estatal, en el caso de la galería del Teatro San Martín la obra discute con las tradiciones de la fotografía artística. Es decir que el espacio en sí porta, en cada caso, también un concepto de historia (vinculado a una tradición) sobre el que la obra introducirá tensiones.

Finalmente, el concepto de progreso que el historicismo promueve se instala en la obra a partir de la historia de la técnica fotográfica que registran los documentos fotografiados por el AGN. De este modo, se observa el desarrollo histórico en el avance de las técnicas fotográficas que exhiben la sucesión de los diferentes documentos: desde la litografía, al daguerrotipo y finalmente la fotografía. Así como la

incorporación progresiva de mayor nitidez, mayor variedad de grises y cambios en la calidad del papel fotográfico, aspectos acordes al desarrollo técnico del dispositivo. Esta situación se observa en el recorrido general y se condensa en algunos casos como el cuadro N° 9 *La Plaza* (Fig. 6), donde el desarrollo de la técnica acompaña las variaciones de un mismo espacio registrado.



Fig. 6. Eduardo Molinari, Cuadro N° 9 *La plaza* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.

Lo elementos referidos hasta aquí instalan la idea de continuidad, concepto que se refuerza por las representaciones que incluyen el primer y último cuadro del recorrido (cuadro 1 *América* y cuadro 26 *La mano*). El primero referido al periodo colonial y el último al retorno de la democracia en Argentina en el año 1983.

En general, el resto de los cuadros aportan un concepto de avance en el tiempo pero solo como tendencia, ya que la series de collages se reúnen en torno a motivos que permiten atravesar diferentes momentos en la historia argentina (tales como las elecciones, la representación de los federales y unitarios, los enfrentamientos bélicos con Inglaterra). Este avance tendencial de la historia parece darse por secciones que contienen conjuntos de cuadros. De modo muy general, y siempre con tensiones temporales, es posible distinguir nodos temáticos que corresponden al período colonial, período de luchas independentistas, construcción y desarrollo del Estado, y el siglo XX.

El último aspecto que me interesa destacar reside en la degradación visual que exhiben las imágenes procedentes del AGN. En todos los casos se trata de foto de foto, por lo cual son imágenes doblemente mediadas. Este aspecto se hace aún más evidente cuando lo fotografiado originalmente es otra representación, como sucede con diversos documentos gráficos, tales como mapas o planos. Este procedimiento enfatiza la distancia con el suceso registrado. La mediación que contienen las imágenes del archivo, se hace evidente en algunas fotografías

que muestran las marcas realizadas sobre la superficie de los registros fotográficos originales. De este modo, se observa en la foto de un guión inglés, dentro del cuadro N° 8 *Los intereses*, un texto que indica “ajustar fondo” y otro “igualar” (Fig. 7). Del mismo modo se reiteran en otras instancias flechas y números que indican recortes. Estos rastros del trabajo de archivo en las imágenes evidencian su construcción como representación documental, a la vez que da cuenta que lo que se observa es la imagen de una imagen documental.



Fig. 7. Detalle de una de las fotografías incluidas en Eduardo Molinari, Cuadro N° 8 *Los Intereses* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.

Sobre estos parámetros de progresión, continuidad, identificación, objetividad, el artista introducirá diversas tensiones que le permitirán discutir los fundamentos epistémicos de los modos establecidos de la historia (aquellos que en la obra se encarnan a través del canon documental del Estado) y que operan por medio de procesos de reconocimiento en torno a las narrativas sobre lo acontecido.

Rupturas y alegorías, la memoria colectiva como irrupción en la historia

Aquí presento las operaciones que el artista realiza sobre los materiales fotográficos con el fin de producir saltos y anacronías en relación con la narrativa visual. Dichas operaciones convocan a la acción de la memoria colectiva en la elucidación del recorrido visual presentado, en tal sentido, es posible sostener que la modalidad en que opera *El cuchillo* refiere a la memoria como trabajo y principio dinamizador de la historia.

Estas fracturas que el artista introduce en relación con los documentos históricos involucran operaciones gráficas a través del dibujo y el collage, así como operaciones pictóricas a través del uso del color. Todas ellas introducen progresivamente lo táctil como problema en las superficies fotográficas generando una detención de la mirada²⁰ y resistencia en los modos ordinarios de aprehensión de la imagen. Se toca con la mirada, se trata en tal sentido de un aspecto visivo táctil que opera en la percepción visual de las imágenes (Fig. 8 y 9).



Fig. 8. Detalle de una de las fotografías incluidas en Eduardo Molinari, Cuadro N° 15 *La Riña* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.



Fig. 9. Detalle de una de las fotografías incluidas en Eduardo Molinari, Cuadro N° 15 *La riña* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.

Si en relación con eje anterior definiáramos el historicismo como aglutinador, en este caso el modelo de historia que parece accionar establece

operatorias similares a las que autores como Aby Warburg y Walter Benjamin desarrollaron.²¹ De diferentes modos, ambos se dedicaron a las búsquedas de detalles y disonancias que produjeran conexiones temporales capaces de derribar los modelos más idealistas de la historia. Por un lado, Aby Warburg estudiaba motivos visuales y literarios, trazando analogías entre ellos, a fin de indagar en las conductas que consideraba manifestaciones de una cultura más amplia y portadoras de una memoria que trascendía las generaciones. En tal sentido, aislaba diferentes motivos que podían ser recurrentes en las obras, a fin de indagar energías o disposiciones subjetivas de las generaciones constituyentes de una memoria cultural que las trascendía.²² Benjamin, por su lado, se valía de una arqueología material que buscaba producir imágenes dialécticas capaces de permitir la activación histórica por el cual el pasado advenía, en el trabajo del recuerdo, principio crítico del presente. Ambos autores creaban así una historia que actuaba con ritmos y contra-ritmos, vestigios y despojos, caídas, interrupciones y malestares, capaces de desviar las representaciones establecidas ofreciendo resistencias y requiriendo complejidad en la reflexión sobre la experiencia histórica. Es así que, en el trabajo de confrontación de materialidades diversas que estos autores proponen, el pasado sorprende como memoria. A partir de la consideración de cruces y saltos temporales dirigidos a poner en acción imágenes supervivientes o latentes del pasado para la consideración del presente.²³

Siguiendo un procedimiento similar, la obra de Eduardo Molinari que aquí estudio, combina sistemas visuales (fotografías y acepciones diversas de lo gráfico) y sistemas narrativos (las imágenes de Estrada y el relato histórico) a fin de crear -como se refirió al inicio- un panorama vivo literario en el que se observan recurrencias, irrupciones y ritmos diferenciales en la construcción de un relato histórico local. En tal sentido, el sistema parece evidenciar recurrencias fundantes de una idiosincrasia particular, signada por una historia plagada de hechos violentos, en relación con los cuales se identifican también diversos gestos de resistencias.

El cuchillo se trama, entonces, en la construcción de diversas alegorías que se imprimen sobre las imágenes del AGN a través de recortes gráficos o dibujos en tinta realizados por el artista. Lo

alegórico surge de la unión entre lo temporal y lo intemporal, de lo legible y lo visible, produciendo historia en sus juegos significantes.²⁴ Por lo tanto, la alegoría interrumpe el desarrollo cronológico de la acción a partir de la introducción de una naturaleza enigmática y de tenor histórico comprometido con la esfera pública y la política.²⁵ Por todo esto, la construcción alegórica, opuesta al símbolo, supone la construcción de sentido permanente y se activa a partir de la confrontación.

En *El cuchillo* estas formas alegóricas se constituyen a partir de las siguientes figuraciones: aviones, perros salvajes, cuerpos sin cabeza, siluetas recostadas que el artista refiere como los ancestros, figuras aladas (demonios y pájaros negros); cactus; bombas, cuchillos, naves espaciales y astronautas, cercos, estrellas, entre otros. Algunas aparecen solo una vez, como el caso de las llamas en el cuadro N° 5 *El reparto*, o los espejitos en el cuadro N° 3 *Los espejos*. Otras se reiteran y refuerzan creando ritmos internos dentro del panorama que el artista construye. Es necesario destacar que estas intervenciones no funcionan como un sistema de codificación fijo sino que sus funciones varían de acuerdo a los contextos visuales, con los que trabajan y, en algunos casos, en la relación que establecen con otros interventores. De alguna manera esta variación, esta concepción de no cristalización de las visualidades, responde a una permanencia de la variabilidad que forma parte de este sistema. Propongo detenernos en algunos ejemplos a fin de comprender la operatoria.

Un motivo recurrente y progresivo a lo largo del trayecto es el de las naves espaciales. En el cuadro N° 10 *La tinta y el papel*, donde la mayoría de las fotografías refieren a la independencia argentina,²⁶ la presencia de estas naves se destaca a partir del uso del color rojo en su representación. En general las diversas referencias a la carrera espacial, el espacio exterior o las referencias musicales (los Beatles y el rock argentino) conforman un universo que remiten al tiempo personal y generacional del artista, a la vez que sugieren cierta idea de redención o liberación. Este concepto se afianza con relación a las diversas situaciones históricas en que esta figuración aparece. De este modo, en continuidad con el referido cuadro N° 10, vinculado a la gesta independentista, es posible agregar el cuadro N° 11 *Utopía* donde los Beatles acompañan los sables del Sargento Juan Bautista

Cabral²⁷ y un extraterrestre derriba un avión negro sobre la fotografía de una pintura de la Batalla de Maipú (Fig. 10).²⁸



Fig. 10. Eduardo Molinari Cuadro N° 10 *Utopía* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.

El avión negro, los demonios y pájaros negros se reiteran en el caso de fotos que registran diversos momentos de violencia. Por ello, estos motivos intervienen las fotografías del cuadro N° 22, *La conservación del orden*, y se combinan junto a líneas que crean maquinarias con algunos de los cuerpos representados (gendarmes y dictador). Diferentes figuras aladas negras (aviones, demonios y aves) se reiteran junto a los retratos de Julio A. Roca,²⁹ José Félix Uriburu³⁰ y en la plaza de 1976,³¹ incluidas dentro de la secuencia del cuadro N° 9, *La plaza*. Por otro lado, esta misma figura del avión negro es la que aparece quebrada en relación con la representación de Maipú -ya referida- y en uno de los cuadros que componen la secuencia N° 26, *La mano*, que narra el retorno democrático.³² A su vez, la presencia de esta figura alegórica en *Utopía* y *La mano* establece una relación que reactualiza las luchas pasadas en la comprensión de la historia reciente. En este último cuadro se observa también la inclusión de gráficas relacionadas con las medidas de seguridad y espacios de escape ante catástrofes aéreas, las cuales introducen comentarios en torno a la salida del período dictatorial.³³ Allí hay algo para ver sobre lo que profundizan las relaciones gráficas.

En otras secuencias se observa la figura de un perro salvaje que en distintas escalas y formas reaparece en distintos momentos, tales como los primeros cuadros vinculados a momentos de la conquista de América (cuadro N°1 *América*, cuadro N° 2 *Cimarrón*) y, por otro lado, como sombra vinculado a las campañas militares de Julio A Roca (cuadro N°17 *La zanja*). Todas estas relaciones, con las que el artista interrumpe una y otra vez el recorrido propuesto, crean saltos temporales que requieren del espectador un trabajo de confrontación.

A medida que el espectador avanza en el recorrido de la obra muchas de estas formas se

vuelven más recurrentes y el espectador comienza a reconocerlas. Esta acción, además de crear cruces en la secuencia expositiva, comienza a generar un ritmo visual que se intensifica junto al avance en la proporción de la superficie de la imagen que se decide intervenir. Los cruces ponen el tiempo en movimiento, a la vez que producen extensión en la acción del recuerdo, ya que para recomponer la relación el espectador debe reconsiderar diferentes series sobre las que ya viene trabajando desde el comienzo del recorrido. Es decir, los saltos no se presentan como meras interrupciones sino que generan continuidades y sistemas internos, a partir de los cuales se constituyen tramas complejas que obturan el concepto de linealidad inicial.

Estos saltos y tramas internas se destacan también por algunos títulos que se reiteran y numeran en sus apariciones, tales como la *Tierra y el mar* 1 y 2, que refieren a distintas instancias en las que en la historia arriba o se instala un Otro. *La cabeza y el cuerpo* 1, 2 y 3 donde, desde diversas perspectivas, se reinstala la tensión entre Unitarios y Federales (Fig. 11).³⁴



Fig. 11. Eduardo Molinari Cuadro N° 12 (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.

Todas estas recurrencias reorientan la historia al presente por el acto de unión que requiere la aparición de lo similar en el trabajo de la mirada. A partir de estos elementos que interceptan el carácter documental de las fotos del AGN, el artista propone una fractura estética mediante la cual el conocimiento histórico busca producirse a través de una resistencia que requiere un esfuerzo al espectador. De este modo, y siguiendo la consigna benjaminiana, lo que se esboza es principalmente un sistema de relaciones con lo sucedido. Las interrupciones mencionadas no solo se refieren a la creación de un sistema de figuraciones sino a las modalidades en que las mismas se presentan, siempre con una materialidad gráfica que las distingue de la imagen fotográfica. En este punto me interesa destacar otras interrupciones que el panorama contiene, y que refieren a la tensión entre la imagen y el trabajo visual.

La primera de ellas refiere a la inclusión, dentro de la obra, de cuatro intervenciones de artistas invitados. En todos los casos, son trabajos que presentan variaciones en relación con el carácter que adquiere lo fotográfico en los documentos del AGN. Ya sea por el trabajo con el velado, los papeles que utilizan, la relación con lo gráfico o el modo de las tomas.³⁵ Es decir se trata de fotografías que son obras visuales y en tal sentido confirman y expanden el gesto artístico de intervención que Molinari realiza al interior de cada una de las fotos provenientes del AGN y en la composición total de la obra.



Fig. 12. Detalle de autorretrato fotográfico y collage incluido en Eduardo Molinari Cuadro N° 3 *Los Espejos* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 35 x 130 cm aprox, Gentileza del artista.

Otro caso de interrupción se advierte en el último díptico fotográfico incluido en la secuencia N°3 *Los espejos*, el cual resulta disonante en relación con la totalidad de la serie.³⁶ La tensión se produce porque esta imagen introduce un autorretrato del artista. Este retrato copia el formato visual de los documentos del AGN pero es en realidad un collage (**Fig. 12**). Dentro de los registros del repertorio documental del AGN el artista elige el policial para emular sus convenciones y, en ese procedimiento, sumergirse a sí mismo en el relato histórico. Minuciosamente, a través del papel y la cinta, el collage copia el fondo y marco negro del resto de los registros fotográficos. Este es el único caso dentro de *El cuchillo* donde el collage no es intervención de la foto sino la “foto en su totalidad”. Esta interrupción da cuenta de la particularidad desde la que se construye la narrativa de la obra, esto es, desde el trabajo artesanal que tensiona el sistema industrial de la imagen. Y también desde la acepción biográfica

(a través del autorretrato) como elemento disruptivo en torno a una historia común.

Finalmente, dicha tensión se expresa en la emulación de un formato policial que sujeta a un Otro, en el que el artista se posiciona por relación de continuidad con el resto de los retratos que componen *Los espejos*. El cuadro -que ya desde el título condensa el problema de la identidad y la representación, la imagen y la obra visual, la reproducción y la diferencia- sugiere en su representación la sujeción y la acción en relación con la narrativa histórica. Así, el retrato del artista difiere del resto por la presencia de una sombra contundente que revela la diferencia -a través de la técnica- de tiempo de la misma, con el resto de las imágenes que componen la secuencia. Resulta significativo que la fotografía en la que más se desarrolla el concepto de lo artesanal sea el autorretrato del artista. Casi a modo de firma, este cuadro condensa la tensión entre el régimen de la imagen y el régimen de la obra visual, que desarrollaré en el siguiente apartado. En la misma dirección, proveen al sistema de la obra el formato cuadro enmarcado y la firma individual de cada una de las secuencias-cuadro que componen el panorama, característica que remite a la tradición de las Bellas Artes.

La tensión entre el régimen de la imagen y el régimen de la obra visual

La relación continuidad-ruptura manifiesta, a su vez, la tensión entre dos grandes regímenes: el de las imágenes y el de la obra visual. Dicha tensión comprende a la totalidad de la obra y sugiere una disputa entre la objetivación del relato histórico y su activación como experiencia. De este modo, sostengo, que en el sistema que el artista propone la degradación visual y la reposición gráfica encarnan dos procedimientos opuestos en relación con el conocimiento histórico.

Mientras el régimen de la imagen se representa en la obra a través de la degradación de lo visual, el régimen de la obra visual se representa como trabajo por reposición. Por ello, a la degradación visual constitutiva de los documentos del AGN (en tanto foto de foto), el artista opone el dibujo y diversas acepciones gráficas con las que interviene y acumula materia en las superficies documentales.

El régimen de la imagen refiere a un sentido amplio de la cultura visual. El concepto de imagen fue utilizado por los estudios visuales a fin de resolver el vertiginoso cambio de los soportes que asedia a la contemporaneidad. Pero al mismo tiempo, muchos de los objetos que el término consideró, perdieron su autonomía al ser referidos principalmente a su anclaje social y en relación con las nuevas prácticas de visualidad.³⁷ De este modo, la imagen desarrolló un estatuto propio, prestando particular atención a los lugares en que dichos objetos se entrecruzan con procesos y prácticas que ponen en funcionamiento regular determinada cultura.³⁸ En ese marco la mayor parte de las fotografías que integran la obra funcionan como imagen en tanto sus registros se relacionan con la inmediatez de la información y pierden su carácter fenomenológico de acontecimiento visual. Dentro de este régimen se desestiman los datos materiales y compositivos que la representación porta para priorizar aquellos elementos que por su carácter icónico son expresión de exterioridad. De este modo, dentro de este sistema, la fotografía se vincula a lo semejante y en tal sentido requiere del espectador el reconocimiento de una referencia externa, por lo que lo fotográfico opera como confirmación de un hecho histórico ya conocido.³⁹

La imagen como sistema reproductivo que requiere reconocimiento y confirmación, se relaciona con el historicismo en tanto sistema que preserva o identifica un orden. Por ello la imagen actúa a partir de un a priori fundado en un conocimiento estable, y esconde su factura singular para considerar, principalmente, su relación de semejanza con el mundo.⁴⁰ En la preocupación por el sujeto y la situación histórica, el concepto de imagen pierde de vista la materia. Este aspecto se acentúa en *El cuchillo* a partir de la degradación visual que portan las fotos del AGN. Los modos de observación que requiere este régimen homogeneizan -en tanto artefactos visuales de la cultura- a la TV, el cine y lo fotográfico como prácticas constituidas socialmente y transparentes a los usos cotidianos del sujeto observador.

El régimen de la obra visual parte, en cambio, de lo singular, debido al proceso creativo y la situación de experiencia particular que requiere cada vez para constituirse. Este régimen trabaja como fractura de conocimiento que busca

impulsar a la acción del pensamiento a partir del obrar requerido.⁴¹ De este modo, mientras el régimen de la imagen actúa por el principio de identidad, el régimen de la obra visual actúa a través del principio de diferencia. De allí que mientras el régimen de la imagen se constituye principalmente a través de la visión, un sentido que requiere distancia entre el sujeto y el objeto de conocimiento, el régimen de la obra visual -en el obrar que el artista formula- opera a partir del concepto de lo visivo-táctil. En tanto el tacto plantea el conocimiento en potencia en la relación con la materia.⁴² A la transparencia de la imagen, el régimen de la obra visual opone la resistencia para suscitar un trabajo particular en relación con su estructura. Por ello, las operaciones gráficas que el artista produce tensionan lo colectivo fotográfico y, a partir de la introducción de la experiencia singular sobre lo documental, busca establecer el presente del pasado.

Esta tensión entre lo visual y la imagen adquiere progresiva intensidad a lo largo del recorrido que la obra propone, ya que en el mismo el espectador observa el desarrollo de la técnica fotográfica. Al acercarse el perfeccionamiento técnico de las imágenes a la contemporaneidad del espectador, el mismo puede reconocer cada vez como más cercanos los sistemas representacionales que operan en lo fotográfico. En relación con ese avance, las operaciones gráficas que el artista propone, se complejizan y expanden, ocupando cada vez mayor superficie hasta comenzar a salirse de los límites que marcan los documentos del AGN. En esta dirección las operaciones gráficas comienzan progresivamente a cooptar cada vez mayor espacio visual (comenzando a salirse del espacio fotográfico, con mayor frecuencia a partir del cuadro 10) e incorporando mayor uso del color, con mayor regularidad. Aquí se comprende la utilización de lo gráfico, por parte del artista, particularmente de aquellas tradiciones que en la experimentación artística buscaron aportar al carácter tangible del oficio, destacando la cualidad “tocable” de las técnicas (como sugería el artista Edgardo Vigo) sobre las acepciones más ilustrativas del grabado.

De este modo, *El cuchillo* construye a través de una experiencia visual una lente para abordar los documentos fotográficos del AGN, la que utiliza lo gráfico a fin de promover la experiencia histórica, a través de la diversidad material. La

consideración del detalle y lo táctil que se expresan con sutileza en la obra, requieren una mirada detenida y cercana. Por ello, el concepto de lo artesanal permite horadar el concepto de distancia histórica que en el régimen de la imagen se expresa como ausencia de factura y preocupación por los contextos.

Franz Ankersmit afirma que lo artesanal en el trabajo con la historia permite incorporar a la captura del pasado una modalidad que requiere experiencia y cambio. Según el autor, la práctica y la experiencia histórica pertenecen más al ámbito del artesano y del (buen) político, que al del científico.⁴³ Ankersmit advierte así que todo lo que interesa al artesano se lleva a cabo en la superficie y se encuentra en su material. La relación con el obrar que *El cuchillo* plantea no podría ser más directa. Lo táctil que introduce el collage y el dibujo, desarrollados en una escala que requiere del trabajo minucioso (tanto en la producción como en la expectación) busca trascender la vocación de síntesis que sedimenta la imagen y reconsiderar los materiales en la búsqueda de nuevos contactos con el pasado.

Este aspecto adquiere particular contundencia en el cuadro N° 24 *Bienvenidos* (Fig. 13). El cuadro contiene el único objeto del panorama que porta la señal de origen de una experiencia histórica personal del artista y de una experiencia histórica de la memoria colectiva. Se trata de un afiche recogido en Ezeiza por el propio artista el día en que el presidente Juan Domingo Perón retornaba al país luego de dieciocho años de exilio, un objeto en que lo aurático de los documentos se hace más evidente. A esto se agrega el hecho de que el afiche representa, impresión industrial mediante, una pintada en aerosol, es decir, contiene una acción que ha sido capturada en imagen. Aún así, es en este cuadro donde quedan más visibles las señas de un origen histórico presente, y en tal sentido, parece ofrecerse una clave en relación con el procedimiento total de panorama, donde el trabajo con la imagen busca promover una experiencia. Una acción ha sido impresa, pero es en la calidad de objeto afiche donde la experiencia pervive.

Detener la mirada en la imagen y observar su condición material para capturar las señas de origen contenidas en la representación da cuenta de un proceder artesanal a través del cual el

conocimiento histórico adviene como pericia, tal como sugiere Ankersmit.

La obra de Molinari, a través de los múltiples desplazamientos e interrupciones expuestos, requiere un espectador que participe de la producción de la narrativa, así incorporará progresivamente una destreza en torno a la diversas tramas de relaciones y el modo en que las intervenciones operan. Lo gráfico pone el interés en la superficie como materia histórica, no es solo el recorrido que el artista impone sino también la visibilización de un espacio plausible de experiencia.



Fig. 13. Eduardo Molinari Cuadro N° 24 *Bienvenidos* (Parte de la muestra *El cuchillo*), 2000, Collage, 45 x 150 cm aprox, Gentileza del artista.

Por medio de estas operaciones, el pasado se descontextualiza. A esto contribuye lo táctil que resiste a los procesos de identificación que más rápidamente instalan lo visual. El régimen de la obra visual se conforma a través del trabajo con el que el artista tensiona las imágenes mencionadas, es decir, mediante el dibujo, el collage, los criterios compositivos y de exposición con los que los diversos materiales se reúnen. Todos estos elementos producen un cambio o transformación en el tiempo de la imagen y sus modalidades de aprehensión, obturando el impulso automático de la mirada que opera en el régimen de la imagen. Por todo esto, considero que el panorama visivo literario planteado contiene una reflexión historiográfica que busca activar la experiencia histórica.

Régimen de la imagen y régimen de la obra visual poseen, como se demostró, modos diferenciales de configurar la percepción del pasado. En tal sentido, es posible afirmar que la obra produce una crisis entre el modo de visión que requiere el régimen de la imagen y el modo de visión que requiere el régimen de la obra visual. Mientras el primero forja una modalidad de aprehensión automática, el segundo busca instituir resistencias en el acto de expectación.⁴⁴ En el

trabajo con la superficie a través de la diversidad de texturas que permiten reponer lo gráfico, pareciera que el artista buscara instaurar una apertura hacia la inmediatez sensorial con la experiencia histórica. Un esfuerzo de traducción visual de la experiencia histórica, de lo que a su vez para él suponía cada uno de estos hallazgos documentales.⁴⁵ La obra plantea así una búsqueda por experimentar un contacto con la realidad pasada, una búsqueda de lo histórico que, en el caso del artista, involucra además de la memoria colectiva, una práctica familiar.

El trabajo de Eduardo Molinari compromete la búsqueda de lo histórico ante la pérdida del pasado colectivo y el pasado singular que caracterizan el momento histórico en que esta obra se despliega. De allí que la obra solicite al espectador una mirada en permanente trabajo en torno a la historia, instaurando un recorrido histórico intercedido en forma constante por las intervenciones del artista y su subjetividad, a fin de otorgar intensidad a la lectura de los acontecimientos registrados. Es allí donde se considera el traspaso dinámico o la reconsideración constante entre la imagen y la obra visual. La representación creada requiere

así una postura visual de despliegue, es decir, una mirada que transcurre y, por lo tanto, es temporalizada. Ahora bien, este tiempo se tensiona entre el concepto de sucesión, los tempos que imponen los ritmos de las recurrencias y los cortes y saltos de las interrupciones. La historia visual que el artista formula requiere de un cuerpo en desplazamiento, pero además de un trabajo de reconstrucción de tramas y saltos dispersos en un sistema relativamente familiar (por el reconocimiento de las fotos y acontecimientos). La obra solicita un proceso de rememoración artesanal capaz de poner en acto la experiencia histórica. De este modo, el suceso que la obra produce adquiere un estatuto crítico en tanto su trabajo, materiales, modos y espacios de exhibición intervienen en un tiempo en que lo histórico en las prácticas de la cultura se devalúa progresivamente.

Notas

¹ Friedrich Nietzsche, *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006, pp. 93-94.

² Véase Guillermina Fressoli “El obrar del arte en la producción de modos críticos del recuerdo. Los artistas de lo colectivo hacia mediados de los años 90”, en *Revista Telar*, n° 13-14, San Miguel de Tucumán, 2014-2015.

³ Entre ellas *Tertulia* (2005), realizada junto al artista Nicolás Varchausky en el Cementerio Recoleta, y *Ostinato* (2006), realizada en el Palacio de Correo en el marco de la muestra Estudio Abierto.

⁴ El artista hace referencia a los bombardeos a Plaza de Mayo producidos en el marco de “la revolución libertadora”, nombre con el que se conoce al golpe militar que derrocó al presidente de la Argentina, Juan Domingo Perón, en el año 1955. Por otra parte, la conquista del desierto es el nombre que se otorga a las campañas militares de conquista del territorio a las poblaciones originarias realizada por el General Julio Argentino Roca en los años 1878-1875.

⁵ Eduardo Molinari, en entrevista con la autora, 7 de setiembre del 2013.

⁶ *Ibidem*.

⁷ En torno a la tradición gráfica y sus desvíos véase Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

⁸ *Ibidem*.

⁹ A los fines de este artículo se han seleccionado algunas imágenes significativas dentro de la totalidad que integró la muestra. Debido a que los cuadros en que estas se montaron fueron desarmados, los registros que aquí incluyo fueron compuestos sobre un fondo negro a fin de reponer aspectos de su visualidad original. La totalidad de imágenes que integraron la obra puede consultarse en <http://archivocaminante.blogspot.com.ar>, acceso 15 de junio de 2015.

¹⁰ La primera expedición que documenta la conquista del Río de la Plata fue realizada por Juan Díaz de Solís entre los años 1515 y 1516.

¹¹ Ezequiel Martínez Estrada (1835-1964) fue un importante escritor, poeta y ensayista de la escena literaria argentina. Entre sus ensayos se destaca “Radiografía de la pampa” publicada en 1933, comprendida por el mismo autor como un relectura del Facundo, obra escrita por Domingo Faustino Sarmiento.

¹² Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Losada, 1991, p. 48

¹³ El diario *Clarín*, junto al diario *La Nación*, son los periódicos de mayor tirada y circulación en Argentina.

¹⁴ Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) fue presidente de la nación argentina entre los años 1868 y 1874. Juan Manuel de Rosas (1793-1877) fue gobernador de Buenos Aires en dos ocasiones (1829-1832 y 1835-1852). La oposición entre Rosas y Sarmiento es representativa de los enfrentamientos políticos que signaron la historia de argentina.

- ¹⁵ El 20 de junio del 1973 el presidente argentino Juan Domingo Perón regresa a la Argentina luego de 18 años de exilio. La jornada conocida como la “masacre de Ezeiza”, en la que grandes multitudes se agruparon para recibir al líder político, culminó con un violento enfrentamiento entre distintos sectores del peronismo.
- ¹⁶ Pablo Oyarzún Robles, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción”, en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, ARCIS LOM Ediciones, 1996, p. 37.
- ¹⁷ “...los abogados de tal pensamiento historicista creen que pueden explicar cualquier fenómeno sólo en términos de su génesis. Esto es, creen que siempre pueden atrapar la realidad histórica reconstruyendo el curso de los eventos en su sucesión temporal sin interrupciones. La fotografía representa un continuum espacial: el historicismo busca proveer un continuum temporal [...]. El historicismo se preocupa por fotografiar el tiempo”, en Siegfried Kracauer, “Photography”, en *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Harvard, 1995, p.58.
- ¹⁸ “...el efecto documental se manifiesta no tanto por la dominante de semejanza o de fidelidad al modelo, sino por la conciencia del espectador y el modo de percibir las imágenes construidas según cánones del documental. [...] El *label* de Verdad se fue perfilando [...] la obsesión de fijarlo todo, el concepto de objetividad, la función de servir de prueba de que algo, en un momento determinado, había sucedido o existido, la tenaz obligación de demostrar. Obviamente, el ámbito de la verdad se alargará de la foto etnográfica a la foto documental y cuando se conjugan condiciones técnicas, profesionales y culturales [...] la verdad se identificó con la información a través de la foto de prensa.” en Margarita Ledo, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 61.
- ¹⁹ Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008, p. 282.
- ²⁰ Se produce una pausa en la mirada que conduce a un acto de atención.
- ²¹ La relación entre las obras de Eduardo Molinari y Walter Benjamin también ha sido planteada por Teresa Riccardi en “Archivo Caminante: Constellations and Performativity” en *Afterall*, n° 30, London, verano de 2012, pp. 77-88, en <http://www.afterall.org/journal/issue.30/archivo-caminante-constellations-and-performativity>, acceso junio de 2015.
- ²² Véase Michael Podro, *Los historiadores del arte críticos*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.
- ²³ Para una comparación entre las propuestas epistémicas de Aby Warburg y Walter Benjamin véase Georges Didi-Huberman, “La imagen malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo” en *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, pp. 119- 222
- ²⁴ La alegoría reúne “...dos conceptos de la producción de lo estético, de los cuales uno concierne al tratamiento material (separación de las partes de su contexto) y el otro a la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido), con una interpretación de los procesos de producción y recepción (melancolía en los productores, visión pesimista de la historia en los receptores), en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997, p. 132.
- ²⁵ Véase Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008. pp. 176-192.
- ²⁶ Esta secuencia incluye entre sus fotografías registros de la jabonería Vieytes (espacio que sirvió para la reunión de los patriotas de mayo), la primera proclama de la junta provisional del gobierno de 1810, el tintero utilizado en el congreso de Tucumán, el ombú de la esperanza (donde San Martín, Pueyrredón y Guido juraron consumir la independencia), el piano de la familia Escalada con el cual se ejecutó por primera vez el himno nacional y la campana del Cabildo.
- ²⁷ Juan Bautista Cabral fue un soldado integrante del ejército de granaderos a caballo que participo de las batallas independentistas. El grado de sargento le fue otorgado *post mortem* por su rol heroico en la batalla de San Lorenzo del año 1813.
- ²⁸ La Batalla de Maipú (1818) fue otro acontecimiento crucial en la gesta independentista, donde participó el General San Martín y su ejército.
- ²⁹ Julio A. Roca (1843-1904) fue presidente de la Nación Argentina en dos instancias (1880-1886 y 1898-1904), y artífice de las campañas militares contra los pueblos originarios.
- ³⁰ José Félix Uriburu (1868-1932), primer presidente de facto en la argentina, gobernó entre los años 1930-1932.
- ³¹ Se reconoce el año de la plaza debido al retrato de Jorge Rafael Videla (1925-2013) que la acompaña. Videla ocupó en el marco de la última dictadura militar argentina el cargo de presidente entre los años 1976 y 1981.
- ³² Se trata del periodo democrático que inaugura en el año 1983 la presidencia de Raúl Alfonsín (1927- 2009) luego del último período dictatorial en la Argentina.
- ³³ Dicho período corresponde a los años en que estuvo vigente la última dictadura militar en la argentina, entre los años 1976 y 1983.
- ³⁴ “Unitarios” y “Federales” son los nombres que reciben hacia 1824 los primeros partidos políticos en Argentina. Los Unitarios representan las posturas centralistas que sostenían que Buenos Aires debía legislar sobre el resto de las provincias. Los Federales por el contrario defendían la autonomía y participación de las provincias en la disputa por la soberanía.
- ³⁵ La foto quemada por la luz en el caso de Azul Blazeotto, el trabajo con las transparencia entre negativos en el caso de Inés Vera, la foto documental transformada en gráfica en el caso de Patricio Larrambebere y las fotos de Ricardo Pons representan dos tomas al río y otra a un avión con poca distancia visual .
- ³⁶ La secuencia esta compuesta de cinco cuadros: el primero un gráfica que intervenida que ilustra el intercambio entre conquistados y conquistadores del continente americano desde una mirada europea, luego cuatro retratos en formato policial (frente y perfil) con el rostro de diversos pobladores indígenas y en el último el autorretrato de artista. Todos los perfiles han sido intervenido con el retrato de los diferentes navegantes que exploraron el mar en búsqueda de rutas comerciales. Por orden de aparición, son Américo Vesputio, Magallanes, Caboto, y Elcano en el perfil del propio artista.
- ³⁷ Sobre este debate puede consultarse Mieke Bal, “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales” y el

resto de los artículos incluidos en *Revista Estudios Visuales*, n° 2, *La polémica sobre el objeto de los estudios visuales*, enero 2009.

³⁸ La imagen es concebida como un elemento que atraviesa producciones diversas (la pintura, el dibujo, la fotografía, la historieta, el cine, la televisión, etc.), sin desconocer las distinciones estéticas y culturales propias de cada uno. Esto implica una articulación permanente entre la indagación teórica y la interpretación histórica. Véase Mariano Mestman y Mirta Varela (cood.), *Masa, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013, p. 8.

³⁹ Sobre la discusión en torno lo fotográfico como documento de la historia o acontecimiento visual puede consultarse Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004.

⁴⁰ Por ello, la diversidad de los documentos fotográficos seleccionados por el artista (fotos de distintas técnicas y épocas, mapas, inventarios de objetos) se homogeneizan a partir del uso de una misma escala y un marco similar en la reproducción.

⁴¹ “Afirmar que el arte debería tratarse como una forma de pensamiento no es lo mismo que afirmar que el arte produce un conocimiento positivo. La experiencia estética es un proceso que empieza como intento de conocimiento, pero este intento es anulado en última instancia”, en Ernst van Alphen “Qué historia, la historia de quien, historia con que propósito? Nociones de historia en historia del arte y estudios de la cultura visual”, *Revista Estudios Visuales*, n° 3, *Estética, Historia del arte, Estudios Visuales*, enero 2006.

⁴² En este sentido, Franz Ankersmit reflexiona sobre el estatuto diferencial de los sentidos en la producción de conocimiento histórico. El historiador sostiene que sentidos como la audición o el tacto resultan extraños o incompletos, en tanto, despojan a los objetos de su identidad ordinaria, produciendo el efecto contrario al acto de ver que repone identidad. Por ello sostiene que los objetos de la experiencia histórica son más bien percibidos por el oído o el tacto que por la visión. Esto es, según Ankersmit, porque mientras la vista requiere distancia con su objeto; el oír, oler o tocar anulan dicha distancia en la experiencia del mundo. De este modo el autor considera es a través de estos últimos que nos percibimos en lo percibido. Véase *La experiencia histórica sublime*, México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 12.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ En tal sentido, Shklovsky sostiene que en el proceso de autonomización los objetos son reemplazados por símbolos, ya no son vistos sino reconocidos y se produce una economía máxima de las fuerzas perceptivas. En contraposición, sostiene el autor, la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento. Por ello, el procedimiento del arte es el de la singularización de los objetos y consiste en oscurecer la forma y aumentar la dificultad y duración de la percepción. De este modo, sostendrá el autor: “El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte.” Viktor Shklovsky, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p.84.

⁴⁵ El artista destaca la excitación que acompañaba el hallazgo de ciertos documentos “me transpiraban las manos”. Eduardo Molinari, entrevista con la autora, 7 de septiembre del 2013.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Fressoli, María Guillermina; “El obrar gráfico de Eduardo Molinari sobre los documentos fotográficos del Archivo General de la Nación (Buenos Aires)”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 106-120.

Recibido: 20 de junio de 2015

Aceptado: 22 de septiembre de 2015