

Cóndores mueren todos los días: una (h)ojeada al cielo

Yamil Wolluschek¹

Resumen

Para Jacques Rancière la práctica de una verdadera emancipación intelectual es una actividad que presupone la “opinión” de una igualdad de las inteligencias (o de las ignorancias) de los sujetos sociales: “puesta en obra de las capacidades de cualquiera”, unida a una voluntad. De esta manera denuncia las formas de sujeción al poder de lo que denomina como la “división policial de lo sensible”. Ahora bien, ¿cómo podemos llevar a cabo según Rancière, un auténtico arte político?

Partiendo de dicho interrogante, el objetivo de este trabajo es reflexionar acerca de la propia producción artística.

Siguiendo a W. Benjamin, Didi – Huberman entiende las obras de arte como “formaciones” dialécticas cuya operatividad es un juego genealógico de despliegue y detención en forma de constelaciones omnidireccionales y por lo tanto ambiguas, “intensidades” resultantes de cruces o choques de tiempos heterogéneos. En este sentido, ¿qué hibrideces emergen y cómo operan en algunos de los dispositivos propuestos?

¹ Yamil Alberto Wolluschek es artista visual, profesor en Letras (UBA), docente (IUNA, UMSA), investigador (IUNA)

Cóndores mueren todos los días: una (h)ojeada al cielo

“De repente sentí un leve raspón junto al tablero de las herramientas y achicando los ojos vi emerger por detrás de la mesa la blanca cabeza del tío que estaba sentado en un banquito. Parecía un viejo pájaro, uno de esos viejos cóndores que con las raídas alas abiertas toman el sol en la jaula del Zoológico” (Haroldo Conti, “Las doce a Bragado”)

“No quieras parecerte al cóndor que la cordillera es alta” (refrán mapuche)

Actualmente observamos una enorme libertad en cuanto al uso de dispositivos artísticos, libertad que la mayoría de las veces es materializada por opciones híbridas, sea de mezcla de medios o de disciplinas, en muchos casos dando una continuidad al proyecto de las vanguardias históricas por funcionar arte y vida, de manera crítica o autocrítica.

El objetivo particular de este trabajo es ensayar una presentación de *Cóndores mueren todos los días*, una instalación que realicé para *Proyecto Bicente*, experiencia de arte contemporáneo llevada a cabo en Jujuy y Buenos Aires durante el período 2010 – 2011; articulando dicha experiencia con una política de actualización de reivindicaciones sociales, reclamada desde los propios artistas como subjetividades emancipadoras.

Bicente se formó como colectivo de trabajo autogestivo a fines del 2008, con el fin de investigar y producir en el contexto del Bicentenario lecturas de nuestro pasado, el presente que compartimos y el futuro que soñamos.² Privilegiando la puja política por la resignificación de los espacios, decidimos que las producciones realizadas fueran presentadas en el Museo Regional de Pintura José Antonio Terry y el Museo Arqueológico Dr. Eduardo Casanova, ambos en Tilcara. Ambos espacios no sólo nos abrieron sus puertas como instituciones de exhibición, también funcionaron como espacios de producción. Posteriormente, luego de esta primera experiencia en la Quebrada, consideramos para un segundo momento continuar trabajando en el Centro Cultural Haroldo Conti (ex ESMA), un lugar paradigmático para pensar la historia argentina desde un presente que nos desafía a discutir, por ser un lugar que funcionó como centro clandestino de detención y que es hoy un espacio de construcción de la memoria. Como artistas de la generación que nació durante la dictadura fue una apuesta habitar el predio, ya que nuestra praxis artística se enmarca en la esfera de las disputas simbólicas entendiéndolas como disputas políticas. Además de considerar positivamente que el público del Conti es plural y no exclusivo del arte contemporáneo, por lo tanto se ampliaba la horizontalidad.

Para Jacques Rancière la práctica de una verdadera emancipación intelectual es una actividad que presupone la “opinión” de una igualdad de las inteligencias (o de las ignorancias) de los sujetos sociales como capacidad común a todos: “puesta en obra de la capacidad de cualquiera”, unida a una voluntad (Rancière, 2010: 52). De esta manera denuncia las formas de sujeción al poder de lo que denomina como la “división policial de lo sensible”. Su apertura, si bien propone una política de nuevos lazos comunitarios, no por eso confunde roles: en su individualidad - social los artistas siguen siendo artistas y los espectadores siguen siendo espectadores. Pero el mantener esta distancia para nada implicaría una polaridad en actividad / pasividad, también en el mirar (leer o escuchar) de la “recepción” se produce una actividad crítica política: un hacer, un traducir - interpretar – crear y disentir como nueva política no policíaca (Rancière, 2007).

Ahora bien, ¿cómo podemos llevar a cabo según Rancière, un auténtico arte político que problematice sobre las exclusiones sociales desde el actual contexto de producción artística correspondiente al fin del “régimen estético”?³

² Detallo a continuación los artistas que integraron Bicente: Javier Barrio, Agustín Blanco, María De San Martín, Claudia Facciolo, Aurelio Kopainig, Mara Kraay – Caso, Julia Mensch, Aimé Pastorino, Gachi Rosati y Yamil Wolluschek.

³ Lo que Rancière denomina como “régimen estético” habría comenzado en el siglo XIX, radicalizándose en las vanguardias, abandonando los dispositivos representacionales tradicionales al orden mimético anterior. “Metapolítica” asociada a no aceptar su *poiesis* (forma de hacer) como modelo de normatividad reglada para el arte, su jerarquización de disciplinas y géneros que subordinaban todas las artes a la palabra escrita, ni el privilegio de unas acciones sobre otras como dignas de ser representadas; tampoco su *aisthesis* (forma de ser) como economía de determinados afectos perceptivos, sociales u éticos. Por el contrario, el “régimen estético” si bien se centró en reconocer la particularidad autónoma de cada una de las artes según su propia esfera de influencia y su médium específico, también puso en disponibilidad la posibilidad de abordar la representación de cualquier tema y la heteronomía del uso libre de toda resolución formal, ya sea hacia la radicalización de la búsqueda de un arte puro cuya política consista en ser arte en tanto que productos diferentes a los objetos y experiencias de consumo

Hoy el arte contemporáneo profundiza la heteronomía por la presentación de materiales, objetos y medios de la vida cotidiana en un mismo plano de equivalencias, los cuales desplazados, alterados y mezclados en nuevos dispositivos de visión pueden funcionar de manera crítica. Por lo tanto el arte político debe apostar por las mayores posibilidades de representación y dejar de lado estrategias explicativas pedagógicas – publicitarias de causa – efecto propias a lo que Ranciere denomina como una “estética de la política”. En cambio, una “política de la estética” debe fomentar una reorganización de lo sensible que busque elaborar nuevas micropolíticas: en lo formal permeables al cruce de diferentes estrategias de representación (por ejemplo dando mayor “pensatividad” a las manifestaciones artísticas), además de promover diferentes dispositivos de visibilidad institucional. Permitiéndose de esta manera la emergencia de un círculo dialógico potencial de preguntas, no de respuestas o saberes a priori, que no teman a la diversidad de afectos. Es en esta reorganización de lo sensible dónde se sostendría una auténtica inversión emancipatoria, una política como disenso opuesta a la homogeneidad totalitaria del consenso económico del mundo globalizado (Ranciere, 2007; 2010).

A partir de este escenario del arte a finales del siglo XX y principios del XXI, Ranciere propone una posible tipología, a la que sin embargo reconoce como esquemática: “se podrían ordenar estos desplazamientos múltiples bajo cuatro figuras mayores de la exposición contemporánea: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio” (Ranciere, 2011b: 68). Siendo “el inventario” como archivo o colección de rastros de la historia y “la invitación” al encuentro, las opciones que más apuestan a reparar los lazos sociales comunitarios. Sin embargo la “estética relacional” impulsada por Bourriaud, cuyo carácter específico es “la invitación”, en Ranciere está totalmente desacreditada.⁴

En *Proyecto Bicente* todos los participantes optamos por dispositivos o formaciones instalacionistas que cumplan la función de articular su propia materialidad con un potencial de significación crítico.⁵ Trabajando con diferentes escalas, algunos privilegiando el uso del collage de imágenes heterogéneas (visuales y textuales); otros explotando un tipo de “estética relacional” basada en diferentes tipos de relaciones intersubjetivas (Bourriaud, 2006), a veces privilegiando la oralidad por sobre la

(“política de la forma resistente”, emparentada con C. Greenberg), o la articulación comprometida del arte con los cambios vertiginosos de la vida moderna (“política del devenir vida del arte”). Siendo los suprematistas y constructivistas soviéticos quienes optaron al mismo tiempo por resoluciones formales puramente abstractas y la revolución social (Ranciere, 2011a; 2011b).

⁴ Tengamos en cuenta que para Ranciere en la mayoría de los casos estas opciones, sean “juego”, “inventario”, “encuentro” o “misterio” se limitan a un “arte devenido modesto”, cuyas resoluciones cuando buscan sostenerse por lo lúdico y la ironía, pierden poder de denuncia crítica (Ranciere, 2011b)

⁵ Siguiendo a Didi – Huberman las obras artísticas deben ser entendidas como “formaciones”. Toma dicho concepto constructivo del formalismo ruso de principios del siglo XX, en su tercer momento; cuando a un primero preocupado solamente en la materialidad particular de la forma, y a un segundo en su relación orgánica en tanto que forma – función, por lo tanto dinámica y polisémica al interior de un todo sincrónico; le siguió una última etapa de la mano de Tynianov que atendió la importancia de articulación con el eje contextual diacrónico (Didi – Huberman, 1997).

visibilidad, en muchos casos basándose en historias de sujetos individuales o comunidades; también interactuando con el contexto originario de la experiencia, la geografía de la Quebrada con sus espacios - tiempos particulares y su memoria. Es decir: conversando y jugando con otras imágenes, con otros sujetos, con otras culturas.

En lo personal adopté un dispositivo de “inventario” documental, sin embargo en el proceso de producción hubo mucho de “juego”. Mientras que lo “relacional” se profundizó tanto al momento de averiguar y obtener los documentos usados, como al pensar el primer montaje: *in situ* en una de las salas de lectura del Museo Arqueológico.⁶ Y “el misterio”...

Pero, ¿cómo comenzó a gestarse *Cóndores mueren todos los días*?

Iluminaciones: de la Plaza de Mayo al despertar con Benjamin

Una reproducción de Plaza de Mayo iluminada a principios de siglo XX me llamó poderosamente la atención. Había comprado unos fascículos de fotografías argentinas agrupadas por décadas. En uno de ellos, a doble hoja, con un epígrafe que la identificaba como documento del Archivo General de la Nación (AGN) y correspondiente a las fiestas mayas del Centenario, se abrió la imagen. ¿Me miraba? Por esos días había sido invitado a participar en el proyecto colectivo que posteriormente denominamos *Bicente*, tenía un punto de partida: la foto de Plaza de Mayo iluminada.

Unas semanas más tarde mostrándole los fascículos a mi papá, de visita en casa, al llegar a la misma imagen me pregunta si sabía qué era la construcción central lumínica de hierro que se veía detrás de la Pirámide de Mayo. Ante mi silencio se ríe. Me cuenta que esa estructura luego de usarse en los festejos, fue al poco tiempo llevada al Zoológico de Buenos Aires para utilizarla como jaula de cóndores. Y que esa historia ya me la había contado cuando yo era chico, más de una vez.

El punto de partida comenzaba a describir una línea que venía de un pasado que no recordaba. Impulsado, me fui a sacar fotos al Zoológico.⁷

Desde una filosofía del arte no sistematizada, Benjamin piensa las obras en su operatividad como imágenes – pensamiento (imágenes dialécticas) en un juego genealógico de despliegue y detención en forma de complejas constelaciones

⁶ Creo que las dos citas a continuación dan cuenta claramente del concepto “estética relacional” de Ranciere: “Las obras producen espacios – tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos” (Ranciere, 2006: 53), “Este intercambio se resume en un binomio: alguien muestra algo a alguien que lo devuelve a su manera” (Ranciere, 2006: 25).

⁷ Al momento de las tomas me encontré que al lado de la jaula había una oficina de Información sobre el Proyecto de Conservación Cóndor Andino a cargo de la Fundación Bioandina Argentina. Posteriormente, ya estando en Tilcara, mientras tomaba un café en un bar, leo en un diario local que una vecina de La Almona había encontrado en un galpón pegado a su casa un cóndor lastimado. El ave fue inmediatamente rescatada y llevada a la Fundación, en Buenos Aires.

omnidireccionales, donde “Las ideas se relacionen con las cosas como las constelaciones con las estrellas” (Benjamin, 2012: 68) De esta manera articula metodológicamente la singularidad y la ambigüedad de cada imagen individual, atendiéndolas como dialéctica en suspenso de la multiplicidad dinámica, cristalizada como mónada. De ahí que las formaciones sean también para Didi – Huberman “intensidades” expuestas que nos interpelan directamente: caleidoscopios, abanicos, aperturas, puertas o umbrales para ver más allá de lo que se ve superficialmente, pero sin perder nunca de vista la propia materialidad expuesta. Es decir una “imagen – aura” que nos mira a los ojos. Un origen, una respiración, el encuentro irrepetible de un Ahora con un Otrora (lejanía) fundado en un pensamiento “anacrónico” del tiempo y el espacio (Didi – Huberman, 1997; 2006).⁸

Esta visión de las obras como imágenes sobredeterminadas resulta de entenderlas como cruces o choques de tiempos heterogéneos: el propio momento de producción histórico, las latencias que emergen del pasado (correspondencias y analogías) en los “ahora”, sumadas al potencial revolucionario futuro. En cuanto a las latencias, Didi – Huberman recupera los conceptos de “supervivencia” (Nachleben) de Aby Warburg y de “experiencia” (Erfahrung) asociada a la “memoria involuntaria” en Benjamin (el olor y el sabor en Proust, las pulsiones de Freud); es decir conceptos que funcionan como síntomas o huellas psíquicas inconscientes individuales y colectivos de determinados fenómenos originarios que se activan e irrumpen significativamente de manera intempestiva, materializándose y deviniendo. Sin embargo este sustrato no anula la posibilidad de cada presente de producir rupturas en tanto que novedades pero sí ponen en crisis una concepción aditiva evolucionista de la historicidad (en tanto que progreso - barbarie), reivindicando la memoria de las obras (Didi – Huberman, 2006).⁹

⁸ Según su concepción del arte, Benjamin considera las obras como un proceso de producción en sí mismas, por lo tanto una artificialidad no representativa sino mediadora - reflexiva. Y en este sentido es el lenguaje alegórico en su pluralidad productiva (ambigüedad), opuesto a la univocidad del símbolo, aquel que por su expresividad puede reactualizarse en diferentes constelaciones. Según su filosofía del lenguaje, toda abstracción unívoca lingüística, sea las variedades del lenguaje publicitario de los medios de comunicación, la de las explicaciones científicas o los símbolos, son el resultado de un empobrecimiento de la experiencia comunicable hacia signos convencionales (Vedda, 2012). Mientras que la abstracción en signos alegóricos, sería el producto de un potencial expresivo e interpretativo mayor en la relación artificial establecida entre imagen y sentido, combinados en diferentes constelaciones. Siendo esta expresividad propia del arte como mediación alegórica la que potenciaría la “aparición irrepetible de una lejanía”, su aura.

⁹ W. Benjamin como pensador contracorriente, partiendo de experiencias de catástrofe y duelo, ponía la esperanza no en el progreso derivado de una consideración del tiempo como sucesivo y mecánico, sino en la memoria de promesas aún por cumplir al interior de una concepción temporal más densa, un tiempo pleno y real, donde coexista pasado y futuro en un presente (Vedda, 2012). Recuperando el recordar como apertura de sentidos, viendo en este gesto la posibilidad de nuevos vínculos tanto materiales como subjetivos. Para Benjamin junto a nuestra conciencia voluntaria conviviría una memoria involuntaria, recuerdos inconscientes de emergencia azarosa. La primera, al igual que el lenguaje informativo, es producto de fines meramente pragmáticos y por lo tanto fundante de una concepción empobrecida de la memoria; mientras que la segunda se vuelve permeable a los fragmentos y murmullos que emergen de manera subconsciente, y sus correspondencias. Autoreflexión sobre la memoria que puede ser pensada a la par de otra apertura, la percepción distraída como alteración de la percepción hacia la fragmentación fomentada por los cambios tecnológicos y la consolidación de las sociedades de masas. Es en los fragmentos, en tanto que no utilitarios al discurso administrativo capitalista, donde Benjamin ve un potencial revolucionario.

Todo esto implica además la necesidad de una nueva metodología materialista crítica “a contrapelo” (Benjamin, 1994a), fundada en el mismo “anacronismo”, para desmontar (o remontar) las repeticiones. Un pensamiento transvisual producto de la relación entre cualquier formación material y un nuevo sujeto político. Y al mismo tiempo, por su carácter de actividad crítica inacabada, diferenciándose de cualquier intención por establecer un canon.

Es el despertar de los ebrios surrealistas o los traductores como el Joseph Jacotot de Ranciere. De los niños desordenados de Benjamin que cazan desechos para construir zoológicos personales, desafiando el mundo paterno. La iluminación de los artistas inconformistas: artistas - vagabundos y artistas – coleccionistas.

Cuando fui al Archivo General de la Nación nadie me pudo ayudar, la foto no se encontraba o no la encontraron. Vi otras. En ellas estaba la Plaza de Mayo iluminada pero sin la enorme estructura lumínica, no se referenciaban fechas. Aparecieron dudas. Entonces fue que empecé a recopilar todo el material posible sobre cóndores y la jaula. Conseguí nuevas reproducciones de la Plaza iluminada, evidentemente dicha decoración fue común durante todos los primeros años del siglo pasado.

Para Ralph Buchenhorst el potencial de emancipación política propuesto por Benjamin sería algo propio de su crítica cultural: “Esta teoría cultural asocia, a las venerables bibliotecas y archivos, las fotos privadas, las gráficas publicitarias y las escenas urbanas –es decir, el mercado moderno de imágenes- para extraer de aquel lo efímero, de este lo eterno” (Buchenhorst, 2009: 22). Siendo ejemplos experimentales precursores en la primera mitad del siglo XX su proyectado *Libro de los Pasajes* y el *Atlas Mnemosyne* de Warburg; en ambos casos incluso por su misma incompletud. Incompletud o un “en proceso” emancipador que también consideramos al elegir el nombre *Bicente*, un Vicente con la B equivocada ó un bicentenario sin su “nario”, una (otra) metida de pata en el barro de nuestra historia (Granieri, 2011)

Finalmente (h)ojeando una historia del Zoológico conocí la reproducción de un viejo registro de la estructura – jaula ya emplazada en Palermo, al pie figuraba: “Un domingo en el Jardín Zoológico en la primera década del siglo. Se destaca la enorme Jaula de los Cóndores que en 1903 tuviera un curioso uso inicial: decorar la Plaza de Mayo, como parte de los festejos realizados durante la visita de una delegación de un país vecino. Se observa la falta de jardines, la construcción de una gruta central de piedras en la jaula, el ropaje de los porteños (...)", y nuevamente la mención de AGN. Leyendo un poco más conocí puntualmente el año del traslado a su nuevo destino, 1905. Por lo tanto tenía una nueva posibilidad: 1903 – 1905, no 1910¹⁰.

La línea se ramificó. Un “misterio” se cerró pero se abrían otros.

¹⁰ La misma confusión llevó a que en la muestra *El futuro ya no es lo que era. Imaginarios de futuro en la Argentina 1910 – 2010*, curada por Rodrigo Alonso para Fundación OSDE, la famosa foto, punto de partida del recorrido visual de la exhibición y del catálogo, también sea considerada como de 1910. Y que en la última edición de *El Centenario* de Horacio Salas se la reproduzca en la portada.

1º etapa: de las librerías a la biblioteca, volando

Con *Cóndores mueren todos los días* investigué acerca de la heterogeneidad de los “usos” repetidos que se le han dado a la figura del cóndor, siguiendo sus huellas como imagen común constructiva de nuestras identidades: "autoridad" para los pueblos originarios, su aparición en la ensayística de interpretación nacional y en textos programáticos políticos, como imagen del "intelectual", nombre de acciones aéreas, el "Plan Cóndor", entre otros ejemplos. A veces como figura mítica, a veces como figura histórica. Usos que dependen de determinados deseos y objetivos¹¹.

Para ello seleccioné, reorganicé y superpuse en formato de collages, documentos visuales y escritos, recortados o arrancados de revistas y libros. Así me enteré que Jorge Newbery, a quien podríamos definir como un hombre – cóndor, fue el Director General de Instalaciones Eléctricas, Mecánicas y Alumbrado de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, desde 1900 hasta 1914, año de su trágica muerte durante una práctica previa a intentar el cruce de los Andes en un avión monoplano. Por lo tanto fue el “cóndor” Newbery quien autorizó la instalación de la estructura lumínica en 1903, y luego también su segunda utilidad como jaula de otros cóndores a partir de 1905.¹²

Este tipo de información y correspondencias fueron las que empezaron a surgir a partir del material documental (mercancía) que iba comprado durante paseos por librerías de usados ubicadas en diferentes barrios, calles: Av. Corrientes, Rodríguez Peña, Sarmiento, Av de Mayo, Av. Cabildo; Plaza Italia, Parque Rivadavia, Primera Junta, Parque Centenario; Lanús, Lomas de Zamora, Mar del Plata. Apropiación de material de producción seriada pero que debido a los años pasados desde su edición, el adquirir algunos ejemplares fue en varios casos el resultado de ocasiones fortuitas. Hablo de fotos, revistas, crónicas, folletines, libros infantiles, textos escolares, historietas como fósiles desenterrados. Fetiches coleccionables dignos de culto, reproducibles por técnicas seriales pero auráticos.¹³ Siempre tratando de privilegiar con los montajes el carácter original de la materialidad encontrada, pero sin hacer necesariamente referencia a los autores de la fuentes. Recuperando “el juego” con los cóndores como trabajo no alienado: los tipos de plano, los tamaños, su espacialización, el diseño.

Herramientas: tijera y pegamento, biromes y regla.

¹¹ En otro momento pensaré posibles relaciones entre mi trabajo y el ficticio “Museo de arte moderno, Departamento de las Águilas” (1968 – 1972) de Marcel Broodthaers.

¹² Durante su actividad como funcionario además escribió sus “Consideraciones generales sobre la municipalización de los servicios de alumbrado”, texto publicado en los *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, nº abril – mayo - junio de 1904.

¹³ Aclaremos: pese a que Benjamin al rasgo aurático lo muestra como rastro presente con mayor o menor intensidad en todo producto, es con el uso de la fotografía y el cine como técnicas reproductivas donde ve una pérdida significativa del valor cultural de las imágenes al interior de nuestras sociedades secularizadas. Sin embargo tiene plena confianza en el uso de estas tecnologías y en la técnica del montaje para dar paso a una politización del arte como despertar y construcción de una praxis comunitaria comprometida (Benjamin, 2011).

Lo que presenté “en proceso” la “Sala de lectura silenciosa” de la biblioteca del Museo Arqueológico Dr. E. Casanova, fueron los montajes realizados con las tapas, hojas e ilustraciones del material adquirido, no con copias de las mismas. Un “uso” segundo de textualidades reales: recorte de originales, papeles capaces de ser tocados, la lectura como subrayado, que actualiza los “usos” representacionales primeros: las imágenes del cóndor. Una instalación de collages que recorrían de manera lineal horizontal las cuatro paredes de la sala, por lo tanto imposible de abarcar en su totalidad ni a la primera mirada, ni desde un único ángulo de visión. Al mismo tiempo se invertía hacia lo “relacional” comunitario, la recepción y el pensamiento individual tradicional del lector de libros aislado, sumergido en soledad.

Para Bourriaud este tipo de práctica artística fundada en nuevos “usos” habilita un “comunismo formal”. Su método se sostiene en una serie de acciones específicas: apropiación, recorte, reciclaje de fragmentos y recarga reinterpretativa en nuevas cadenas significativas (constelaciones de crecimiento orgánico).¹⁴

Si “El arte del siglo veinte es un arte del montaje (la sucesión de imágenes) y del recorte (la superposición de imágenes)” (Bourriaud, 2004: 48), con el cambio de siglo las micropolíticas devinieron en actos de “micropiratería” y “microbricolages”.¹⁵ De esta manera consumo y producción se equipararon como forma de uso al interior de un ecosistema cultural disponible. Palimpsesto con superproducción de algunas imágenes ya formadas y cargadas de información previa, como ser los cóndores, pero censura de otras; en términos de Didi – Huberman: sobreexposición y subexposición (Didi – Huberman, 2014).

En Tilcara, teniendo la posibilidad de interactuar diariamente con el público visitante de la biblioteca del Museo Arqueológico (estudiantes, docentes e investigadores), incorporé a mis montajes impresiones de otras fuentes consultadas en el

¹⁴ En *Postproducción* presenta a los ready – mades duchamptianos como primer antecedente de esta “cultura del uso”. Continuándose en los Nuevos Realistas europeos por su exposición, vuelta a usar, de reliquias de las sociedades de consumo; mientras que contemporáneamente los situacionistas nucleados alrededor de Guy Debord y Asger Jorn también apostaron por el desvío de sentidos, sumando la deriva urbana y el encuentro “relacional” entre individuos. Para finalmente idealizar las prácticas de los DJ y los web surfers (Bourriaud, 2004, 2009). En mi caso particular decidí que la búsqueda de material por internet sea una práctica muy acotada, privilegiando la deriva urbana por librerías.

En *Radicante* Bourriaud volverá a sostener que la “cultura del uso” comenzó con Duchamp pero sin ser necesariamente resultado de un gesto de “apropiación”. Dos argumentos marcan el matiz: la estética de la “indiferencia” no atiende a una valoración del carácter físico de los objetos ready – mades, tampoco pone en cuestión quién es el dueño de dichos objetos (Bourriaud, 2009).

¹⁵ Para Ranciere la técnica del montaje puede privilegiar el exponer materiales con un potencial dialéctico fuerte (heredero del constructivismo y el dadá) o un simbolismo abierto a las analogías y metamorfosis, pero de menor valor crítico; siendo Godard en una primera y en una segunda etapa ejemplo paradigmático de cada tipo de montaje (Ranciere, 2011a), El zapping defendido por Bourriaud se correspondería con el segundo caso. En mi reflexión actual dicha diferencia no es tenida en cuenta.

propio museo (diccionarios, tesis), en bares (diarios) o recomendadas por los vecinos (posters, registros fotográficos).¹⁶

2º etapa: *Cóndores mueren todos los días*, una nueva constelación austral

Nuevamente en Buenos Aires continué con mis derivas como flaneur por "librerías de viejo" (siguiendo a Bourriaud: mi "mercado de pulgas", desde Benjamin: "altares profanos"). Seleccioné y separé más documentación, volví a despedazar cuerpos textuales y visuales, produciendo un tipo de catástrofe controlada que pese a su violencia inicial me permita volver a armar grupos a partir de esas ruinas materiales. Entonces realicé nuevos collages y reestructuré anteriores. Composiciones de choque y respuestas entre los fragmentos. Injertos.

Con *Calle de mano única*, Benjamin proponía adueñarse de los formatos, las nuevas tipografías y la gráfica visual publicitaria, debido a su inmediatez. Redireccionando su eficacia, haciendo de su pobreza una riqueza. Pasando además de la cantidad a la calidad. Por eso se preguntaba y nos preguntaba en la sección "Material didáctico": "¿Cuándo llegaremos al punto de escribir libros como si fueran catálogos?" (Benjamin, 2014, p. 68).¹⁷

Específicamente para el Conti decidí otro montaje "en proceso" de *Cóndores mueren todos los días*, desplegando el material como un atlas o una enciclopedia desarmada sobre maderas apoyadas en patas de caballetes.

En ambas oportunidades, en Tilcara o en Buenos Aires, se trató de presentar "el archivo" de una iconología política que exponga parte de "el misterio" de la multiplicidad metamórfica de imágenes impresas relacionadas a cóndores, algunas más y otras menos estereotipadas, según se atiendan a sus características comunes o a singularidades. Formando constelaciones textuales – visuales en relación a los contextos político – sociales referenciados en esas hojas abiertas a nuestros ojos.

Además de Jorge Newbery, ¿qué otros cóndores se mostraron?

Otro aviador, alemán: Gunther Plüschow. Quien desde su máquina Cóndor de Plata filmó las primeras imágenes de Tierra del Fuego en 1927. Muriendo pocos años más tarde en un segundo o tercer recorrido aéreo por la Patagonia.

Obviamente el Cóndor Libertador, padre y obrero de la patria, cuyo nombre no debe pronunciarse si uno no es digno de estar a su altura.

¹⁶ Con el material de registro fotográfico y como cierre de esta primera etapa arme un blog, el cual puede ser consultado para conocer las imágenes y mis primeras impresiones sobre la experiencia: yamilwoll.blogspot.com

¹⁷ También destaco de *Calle de mano única* la oposición que el autor realiza entre documento y obra de arte. El primero consiste en un material didáctico, cuyo tema invita al análisis del historiador. La segunda puede tomar por tema el asunto de un documento pero subordinándolo a la forma. Por lo tanto el contenido de una obra de arte es el resultado de dicha síntesis (Benjamin, 2014)

Dos cóndores ciegos: Lavalle e Yrigoyen. El primero un traidor, un indio rubio “al que sus compañeros sacaron los ojos e hicieron volar” por oponerse a Rosas. El segundo, un cóndor devenido “gallinazo ciego” por sostener la neutralidad del país durante la Gran Guerra.¹⁸

Agreguemos al cineasta Jorge Sanjinés quien en 1969 con su ficción documental *Yawar Mallku* realizó una importante denuncia contra agentes de la CIA que camuflados como integrantes de Cuerpos de Paz, realizaban prácticas de esterilizaban masivas a las mujeres de aldeas indígenas en Bolivia. Con su película logró visibilizar estos hechos a nivel mundial y la pronta expulsión de estos supuestos “médicos”. Puntualmente, *Yawar Mallku* significa sangre de cóndor joven en quechua. Otros: *Pawaq Kuntur* (cóndor volador) o *Kuntur Kani* (soy cóndor).

En la historieta tenemos al Condorito de Pepo y volviendo a finales de los sesenta al personaje Manquillán, un “cóndor perdido”.¹⁹

Y en la misma década colectivos nacionalistas cercanos al peronismo: en 1964 el efímero grupo C.O.N.D.O.R (Centros Organizados Nacionales de Orientación Revolucionaria), integrado por Hernández Arregui, Ricardo Carpani y Rodolfo Ortega Peña; dos años después el Operativo Cóndor liderado por Dardo Cabo, joven dirigente de la UOM y la periodista María Cristina Verrier, cuyo objetivo fue plantar banderas argentinas en las Malvinas.²⁰

También presenté material del exterminio de la Legión Cóndor al bombardear la ciudad de Guernica y, como ya anticipé, del Plan Cóndor aplicado conjuntamente por las dictaduras del Cono Sur.²¹

¹⁸ Según José María Rosa, la imagen de Lavalle como cóndor fue divulgada por Julio Costa. De ella Rosa se sirvió en los '50 para ilustrar su hipótesis sobre la muerte de Lavalle como un suicidio motivado por la propia vergüenza ante el hecho que San Martín le entregase su sable a Rosas, acompañando con una carta donde criticaba a los unitarios que se aliaron a Francia.

Con respecto a la imagen de un Yrigoyen presidente ciego, esta fue construida por Leopoldo Lugones en 1918, publicándose en *La Torre de Casandra*.

¹⁹ *Manquillán, el cóndor perdido* era una historieta que salía los sábados en *Clarín Rural*. Con guión de Osvaldo Guglielmino y dibujos de Carlos Roumé se publicó desde mayo de 1969 a 1971. Estaba basada en la vida del coronel Eugenio del Busto: niño cautivo de los araucanos entre 1817 y 1825, luego baqueano y lenguaraz. Años más tarde tuvo participación militar tanto en las campañas de Rosas contra los indios, como en las de Roca.

²⁰ Ambos, acompañados por un grupo de jóvenes peronistas, secuestraron y desviaron un avión hacia las islas. En la misma nave viajaba Héctor García, director y propietario del diario *Crónica*, lo cual dio mayor publicidad a los acontecimientos. Al bajar rebautizaron el centro poblacional como Puerto Rivero, lo que tiente a futuro el profundizar relaciones entre “usos” del cóndor y “usos” de gauchos.

²¹ Al respecto, para mí fue un descubrimiento un dato que da Stella Calloni en *Operación Cóndor*. Leyendo su investigación supe que una actriz argentina que había trabajado en la película *Yawar Mallku*, Matilde Artés de Company, fue detenida y torturada en el Departamento de Policía de Bolivia acusada de ser tupamara. Lo mismo que su hija Graciela, joven militante de 17 años que finalmente fue trasladada a la Argentina para ser desaparecida. Mientras que su nieta Carla fue apropiada de bebé por el represor Eduardo Ruffo (ex agente de la SIDE, de la Triple A y de Automotores Orletti). Por este y

Pero para cerrar, momentáneamente me quedo con la animalización *Música del viento* del artista jujeño Alfredo Yacussi, en su versión tri y bidimensional. O con el pictograma del cóndor en Cerro Colorado, Córdoba.

Las garras del cóndor hace tiempo que ya sabemos cuáles son. Pero, ¿sus alas? ¿Continúan en el sicus del cóndor indio de Yacussi? ¿O en las banderas sobre Malvinas?

Recientemente Bourriaud ha sostenido que desde finales del siglo pasado, el arte contemporáneo adoptó estrategias de colección y archivo debido a una renovada inquietud por compartir información acerca del mundo y sus diferentes culturas. Optando por presentar ejemplos de seriaciones que exhiban lo “casi – semejante”: lo común y la diferencia (Bourriaud, 2009).²²

Considero que sin renunciar al rol pedagógico que puede tener todo archivo, traté de mostrar antes que decir, como proponía Benjamin. Una metodología materialista de análisis cultural plástico - visual.²³

Es la resurrección de los cóndores desde un pasado que nos apela.

Y también el reconocimiento que la obra no sólo consiste en las series de montajes como archivo. El vagabundear por librerías hacia el encuentro del material fue un auténtico vicio. Siendo la adicción por esas salidas parte de la obra.

Finalmente una invitación a que continúen completando este archivo.

otros ejemplos la autora señala que “El cóndor en este caso cumple la función de ave de rapiña” (Stella Calloni, *Operación Cóndor*). Gusanos.

²² El medio que Ranciere reconoce como dominante en dirección a dichos objetivos es el video documental “amateur”, en reemplazo del cine (Bourriaud, 2009). Sin embargo, como en sus ensayos anteriores, ve en el montaje la técnica.

²³ Por eso, en algunos casos he tratado de jugar irónicamente con el costado pedagógico del material seleccionado. Un ejemplo fue la incorporación y subrayando de las siguientes líneas, tomadas de un viejo manual escolar: “Al lector: este libro, lector amigo, lo ha compilado un maestro de escuela acostumbrado a leer y señalar con un lápiz todo lo sobresaliente, lo sustantivo, lo que debe recordarse preferentemente en cada lectura”, “Hay que retener las ideas principales”.

Anexo: Imágenes



Plaza de Mayo iluminada (fotografía, Archivo General de la Nación)





Yamil Wolluschek, Cóncores mueren todos los días (instalación, vista general y parcial, C.C. de la Memoria Haroldo Conti, 2011)





Yamil Wolluschek, *Cóndores mueren todos los días* (instalación, detalles, C.C. ce la Memoria Haroldo Conti, 2011)

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter 1994a (1940) “Tesis de filosofía de la historia”. En *Discursos interrumpidos*. Trad. Jesús Aguirre. Barcelona: Planeta – Agostini.
- 1994b (1937) “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”. En *Discursos interrumpidos*. Trad. Jesús Aguirre. Barcelona: Planeta – Agostini.
 - 2011 (versión de 1939) *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Trad. Silvia Fehrmann. Buenos Aires: El cuenco de plata.
 - 2012a (1940) “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En *El París de Baudelaire*. Trad. Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
 - 2012b (1928) *Origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Carola Pivetta. Buenos Aires: Editorial Gorla.
 - 2014 (1928) *Calle de mano única*. Trad. Ariel Magnus. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- BOURRIAUD, Nicolás 2004 (2002) *Postproducción*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- 2006 (1998) *Estética relacional*. Trads. Cecilia Beceyro y Segio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
 - 2009 *Radicante*. Trad. Michele Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BUCHENHORST, Ralph 2009 “Mesianismo y vida cotidiana. Caracterización del pensamiento de Walter Benjamin”. En Benjamin, Walter, *Estética y política*. Trads. Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta.

- DIDI – HUBERMAN, Georges 1997 (1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- 2006 (2000) *Ante el tiempo*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
 - 2014 (2012) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- GRANIERI, Karina 2011 <http://www.ramona.org.ar/node/36403>
- MONTELEONE, Jorge 2014 “Toda calle termina en un libro”. En Benjamin, Walter, *Calle de mano única*. Trad. Ariel Magnus. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- RANCIERE, Jacques 2007 (1987) *El maestro ignorante*. Trad. Claudia Fagaburo. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- 2010 (2008) *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.
 - 2011a (2009) *El destino de las imágenes*. Trads. Lucía Vogelfang, Matthew Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo.
 - 2011b (2004) *El malestar en la estética*. Trads. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang, Marcelo Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- VEDDA, Miguel 2012. “Melancolía, transitoriedad, utopía. Sobre *Origen del Trauerspiel alemán*”. En Benjamin, Walter, *Origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Carola Pivetta. Buenos Aires: Editorial Gorla.