

Prácticas experimentales en el nordeste argentino: ensamblajes imago-materiales y otras invenciones decoloniales con archivos*

Alejandra Reyero**

Maia Navas***

[RESUMEN]

El artículo busca compartir una serie de reflexiones sobre una experiencia de investigación-creación que reúne procedimientos y gestos experimentales en un conjunto de obras de distintos soportes y formatos: audiovisual, conferencia performática, videoinstalación y página web. El punto de partida es el acervo fotográfico del antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche vinculado a la masacre indígena de Napalpí ocurrida en el Chaco (Argentina) en 1924. Este acervo, alojado en el Ibero-Amerikanisches Institut (IAI), se articula con registros audiovisuales sobre la persecución al pueblo qom durante la pandemia de covid-19 en 2020. Desde el punto de vista teórico y metodológico, la investigación plantea la vinculación no lineal entre ambas temporalidades a través de la noción de movimiento de precedencia, según la cual toda pretensión de inmediatez con el pasado y, en particular, con el archivo, es obliterada. En tal sentido, explora diversas aristas de “imaginaciones materiales” y discute las potencialidades epistémicas, poéticas y políticas de los “ensamblajes anarchivistas” como forma de resistencia a los abusos de poder históricos y contemporáneos. La relación entre arte, archivo y dispositivos tecnológicos de vigilancia es problematizada mediante la reflexión sobre las estrategias descolonizadoras experimentales que intentan desafiar los dilemas de investigaciones con/sobre archivos, situándose en las fronteras inter- y transdisciplinares.

Palabras clave: comunidades indígenas; experimentación; anarchivismo; imaginación material; investigación-creación.

Doi 10.11144/javeriana.mavae21-1.namd

Fecha de recepción: 19 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2025

Disponible en línea: 1 de enero de 2026

* Artículo de investigación.

** Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) con lugar de trabajo en el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim) del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), donde desarrolla la sublínea “Tecnologías de lo visual en el arte contemporáneo”. Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) donde coordina el Grupo de Investigación en Lenguajes Artísticos Contemporáneos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1240-8663>

Correo electrónico: reyeroalejandra@gmail.com

*** Realizadora audiovisual, artista visual, curadora e investigadora. Magíster en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas por la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), licenciada en Artes y Tecnología por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), Licenciada en Psicología por la Universidad Católica de Salta (UCASAL). Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Directora del Festival PLAY - videoarte y cine experimental -.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8926-3357>

Correo electrónico: maia.sol.navas@gmail.com



CÓMO CITAR:

Reyero, Alejandra y Maia Navas. 2026. “Prácticas experimentales en el nordeste argentino: ensamblajes imago-materiales y otras invenciones decoloniales con archivos”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 21 (1): 16-37.
<https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae21-1.namd>

Experimental Practices in the Argentinian Northeast: Imago-Material Assemblages and Other Decolonial Inventions with Archives

Práticas experimentais no nordeste argentino: montagens imago-materiais e outras invenções decoloniais com arquivos

[ABSTRACT]

This article aims to share a series of reflections about a research-creation experience which joins experimental processes and gestures in a group of pieces in different media and formats: audiovisual, performative conference, video-installation and webpage. The starting point is German anthropologist Roberto Lehmann-Nitsche's photography collection portraying the Napalpí massacre of indigenous peoples that occurred in Argentina's Chaco region in 1924. This collection, housed at the Ibero-Amerikanisches Institut (IAI), is linked to audiovisual records about the persecution of the Qom people during the 2020 Covid-19 pandemic. From a theoretical and methodological point of view, this investigation poses a nonlinear connection between the two time-periods through the notion of "precedence movement", in which all expectation of immediacy with the past, and, more specifically, with the archive, is obliterated. In this sense, it explores various aspects of "material imaginations" and discusses the epistemic, poetic, and political potentialities of "anarchivistic assemblages" as a form of resistance against historical and contemporary abuses of power. The relationship between art, archive and surveillance technologies is questioned through a reflection about experimental decolonization strategies, which attempt to defy dilemmas relating to research using/with archives, situating themselves on the inter- and transdisciplinary borders.

Keywords: indigenous communities; experimentation; anarchivism; material imagination; research-creation.

O artigo visa compartilhar uma série de reflexões sobre uma experiência de pesquisa-criação reunindo procedimentos e gestos experimentais em uma série de obras de diferentes mídias e formatos: audiovisual, palestra performática, videoinstalação e website. O ponto de partida é o acervo fotográfico do antropólogo alemão Roberto Lehmann-Nitsche ligado ao massacre indígena de Napalpí acontecida no Chaco (Argentina) em 1924. Este acervo, abrigado no Ibero-Amerikanisches Institut (IAI), é combinado com registros audiovisuais da perseguição ao povo Qom durante a pandemia de covid-19 em 2020. Do ponto de vista teórico e metodológico, a pesquisa coloca uma conexão não linear entre as duas temporalidades através da noção de *movimento de precedência*, segundo a qual toda pretensão de imediatismo com o passado e, em particular, com o arquivo, é obliterada. Nesse sentido, explora diversas facetas de "imaginações materiais" e discute as potencialidades epistêmicas, poéticas e políticas das "montagens anarquistas" como forma de resistência aos abusos de poder históricos e contemporâneos. A relação entre arte, arquivo e dispositivos tecnológicos de vigilância é problematizada por meio da reflexão sobre estratégias descolonizadoras experimentais que buscam desafiar os dilemas da pesquisa com/sobre arquivos, situando-se nas fronteiras inter e transdisciplinares.

Palavras-chave: comunidades indígenas; experimentação; anarquismo; imaginação material; pesquisa-criação.

[RESUMO]

Introducción

► El punto de partida de la investigación-creación que derivó en el conjunto de piezas de distintos formatos y soportes sobre las se propone reflexionar es el cortometraje *Enviado para falsear* (2021) dirigido por Maia Navas, con investigación de archivo de Alejandra Reyero.¹ Este reúne audios e imágenes de cámara de video, de celular, archivos de baja resolución, algoritmos forenses, testimonios casuales difundidos en internet y una imagen fotográfica perteneciente al Ibero-Amerikanisches Institut (IAI), un archivo europeo de acceso abierto (Reyero 2025).

Con el empleo de estos materiales mediante recursos propios del video experimental, planteó un paralelismo entre sucesos vinculados a comunidades originarias del nordeste argentino. Por un lado, el barrio indígena Toba de la Ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina), que, en junio de 2020, fue monitoreado con la argumentación de controlar la propagación del covid-19 mediante drones de la policía. Por otro lado, el territorio, hoy conocido como Colonia Aborigen, donde, en 1924, tuvo lugar la masacre indígena de Napalpí. Matanza que el entonces Territorio Nacional perpetró el 19 de julio de 1924 sobre pueblos qom y moqoit que se encontraban en huelga por la explotación a la que eran sometidos (Reyero y Navas 2021).

A partir del audiovisual, durante y después del trabajo de intervención con material de archivo, emprendimos procesos experimentales, entendidos y nombrados hoy como un sistema dinámico de energías y materias en constante transformación. Las experimentaciones dieron lugar a una conferencia performática, una videoinstalación y una página web denominadas *La resistencia de las piedras*. Experiencias a las que haremos referencia en los puntos subsiguientes.

Los procedimientos compositivos fueron guiados y modificados por cambios de contextos formales, espaciales y temporales, que implicaron limitaciones pero también potencialidades para experimentar con la materialidad en un amplio arco, que abarcó desde espacios físicos hasta las lógicas intrínsecas a los lenguajes abordados, como la navegación por pantalla a través de internet. Las materialidades se fueron transformando y resignificando a medida que se iban ensamblando entre sí. El ejercicio de imaginar inscripciones posibles en distintos lugares y tiempos modificó cada propuesta desde el punto de vista técnico y conceptual. Para Galay (2022), cada experiencia-obra se planteó como una “estación de paso hasta su próxima transformación en algo más” (22). Así, aunque cada una alcanzó una concreción matérica y un tiempo de desarrollo específicos, ninguna concluyó ni se restringió en ese formato y soporte visible que buscamos recuperar y enmarcar en la singularidad de un soporte, género o formato particular. En tal sentido, ninguna está “terminada”.

Por otro lado, el empleo de procedimientos experimentales se deriva del buceo por una “imaginación material”. Una primera aproximación a esta noción, introducida por Gastón Bachelard y retomada por Andrea Soto Calderón (2022, 78), nos permite hoy, tras haber transitado el proceso de la investigación-creación, asumir el principio de reformulación que derivó de la reciprocidad entre elementos materiales. Una reconfiguración que condujo a una poética específica y que solicitó una relación particular entre materialidades concretas en cada caso.

En íntima relación con lo anterior, entendemos la dimensión experimental a partir de su acento en la práctica audiovisual, particularmente en video. Siguiendo a Machado (2010), la experimentación en este marco nos habilita a considerar los hechos-obra-soportes-formatos que citamos como posibles interacciones entre dispositivos, procedimientos y superficies de proyección que dan lugar a imágenes en movimiento de formas singulares, desplazadas del hábito de lo cotidiano hacia lo extraordinario. Las imágenes generadas y derivadas de esta interacción abren un nuevo abanico óptico para la percepción, ya que la experiencia visual y sonora que proponen es diferente (Torres y Garavelli 2015).

Por su parte, el trabajo de intervención sobre material de archivo es entendido desde la categoría de “ensamblaje anarchivista” propuesta por Tello (2018). Esta alude a la transformación de los regímenes sensoriales, las formas de visibilidad y enunciabilidad de la máquina social del archivo. Esto implica la alteración de las jerarquías institucionales, los discursos y las prácticas no discursivas, las funciones de los cuerpos y los afectos. Según este autor, los “ensamblajes anarchivistas” expresan una potencia creativa de soportes comunes, abriendo un espacio para la inscripción de afectos, cuerpos y sus registros. Cooperan en la generación de nuevos modos de subjetivación política, redistribuyendo expansivamente las tecnologías y gestionando colectivamente los recursos.

El archivo no es considerado entonces mero insumo, material de consulta o elemento complementario de trabajo académico o artístico, sino objeto de investigación y experimentación estético-política. El archivo deviene un “eje transversal en la reflexión crítica de distintas áreas, un nodo que propicia el cruzamiento de saberes, prácticas investigativas y cuestionamientos epistemológicos” (12).

Los usos y sentidos atribuidos al archivo en la investigación-creación *La resistencia de las piedras* se alejan, por tanto, de los definidos por la disciplina archivística o historiográfica en el siglo XIX, contemplando las dimensiones políticas, económicas, culturales, históricas y tecnológicas que atraviesan sus funciones en y desde el dominio de las prácticas y de los lenguajes sensibles de las artes.

Según Acosta López y Cucurella (2024), el archivo es “entendido desde su construcción no inmanente, siempre en proceso de construcción y reconstrucción, desmontaje e imaginación de lo social, a contracorriente de la historia oficial y con un énfasis, por tanto, en su posibilidad latente de crear contra-documentos a las narrativas hegemónicas” (8). En tal sentido, el archivo es un espacio de experimentación sugerente para reformular y desautorizar las fuentes, las narrativas, los lugares, las temporalidades, los cuerpos y las identidades que constituyen lo que llamamos “memoria”.

Apoyándonos en esta dimensión, en *La resistencia de las piedras*, imaginamos formas de desestabilizar los discursos, tiempos y espacios asignados a una imagen paradigmática recuperada en las piezas. Nos referimos a la fotografía que integra el acervo del antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche almacenado en el IAI.² Se trata de una de las imágenes vinculadas a la masacre de Napalpí que actuó como prueba clave en el juicio que juzgó el hecho como un delito de lesa humanidad y genocidio en 2022.³ Esta deviene el lazo hacia otro de los nudos clave de las narrativas que recorren las experiencias-obra que integran

La resistencia de las piedras, aquel que expone lo que vieron los drones en 2020. Aludimos al recorrido aéreo por las calles del barrio Toba durante la pandemia de covid-19, siguiendo la lógica del monitoreo de origen militar, cuyo registro audiovisual almacenado en el archivo de la policía del Chaco fue trabajado en la pieza que dio origen a la investigación-creación *Enviado para falsear*.

De este modo, la imagen fotográfica perteneciente al acervo del antropólogo alemán es capaz de introducir un desvío temporal de su momento de producción y dar lugar a la fuerza de las indeterminaciones que permiten fragilizar lo “real”, el pasado y, con él, el archivo. En este marco, la masacre de Napalpí es una “historia suprimida, censurada, inconcebible, traumática, y que, no obstante, otorga claves para repensar el presente” (Acosta López y Cucurella 2024, 6). Un presente que interrumpe y desmantela la operatividad del pasado, para imaginar y reclamar otros mundos posibles.

De este modo, la reunión experimental y anacrónica de tales materiales (fotografía perteneciente al acervo de Lehmann-Nitsche y los registros audiovisuales de drones almacenado en el archivo de las fuerzas policiales chaqueñas) se instaura como una estrategia estético-política que “abre o expande los límites sensoriales del archivo [...] hacia una escucha otra de la herida” (Acosta López y Cucurella 2024, 10). El ensamblaje de ambas inscripciones materiales tensa dos espacios-tiempos-acontecimientos: Napalpí, donde, en 1924, tuvo lugar la masacre indígena, y la Ciudad de Resistencia, donde, en 2020, se implementó el control aéreo del barrio indígena Toba.

Pero, a diferencia de aquel avión que, en 1924, recorrió el territorio de Napalpí, antes o después de la masacre, uno de los drones que monitorea el barrio de la Ciudad de Resistencia, en 2020, fue derribado por un habitante de la comunidad a través de un honda (arma casera fabricada artesanalmente para arrojar piedras). Ese gesto es leído como un acto de resistencia contra el despotismo de las imágenes y el control de los cuerpos desde el cielo, desarmando el entramado colonial entre la mirada y sus mecanismos cartográficos de territorialización. A través de esta operación de resistencia imprevista, imaginamos probables derivas de la caída del dron. Con el desplome de este dispositivo aéreo de control, imaginamos el desplome de esa misma visión homogénea de un punto de vista único concentrado en la cámara-ojo de video. Frente a ello, experimentamos una serie de “ensamblajes anarchivistas” (Tello 2018), por medio de los cuales desplegamos “imaginaciones materiales” en forma de “imagen negra” (Soto Calderón 2022), como crítica antilumínica y antiocularcéntrica, en defensa de la opacidad.

Así, siguiendo a Vázquez Melken (2014), la instauración de un movimiento de precedencia que intentamos seguir en la investigación-creación clausura toda pretensión de inmediatez con la imagen y, en particular, con el archivo, abriendo “tiempos relacionales”, a través de los cuales pueden emergir “horizontes decoloniales desobedientes”. Vías alternativas para el reconocimiento de pasados múltiples y movimientos que excedan la concepción lineal y progresiva de la temporalidad occidental.

Frente a la tentativa de ordenamiento de los documentos fotográficos, depositados y clasificados mediante categorías que establecen jerarquías, atribuyen identidades y prefijan formas de lecturas, sentidos y funciones, *La resistencia de las piedras* propone un acercamiento y tratamiento experimental con/del archivo capaz de desmantelar esa supuesta naturaleza orgánica constitutiva.

Ante las formas y formalidades de almacenamiento y el pretendido orden primigenio de los registros transformados en fuentes a disposición de una voluntad historicista que pretende develar los acontecimientos del pasado plasmados, “tal cual como ocurrieron”, postulando una imagen única, homogénea y eterna, la experiencia de la investigación-creación desa-

rrollada problematiza, en sus diferentes formatos y soportes experimentales, la imposición de las jerarquías y clasificaciones. Según Tello (2018), “no hay pues un organismo natural subyacente al archivo, un orden primigenio que se pueda restituir, tan solo formas de naturalización de regímenes jerárquicos plasmados en los acervos documentales” (28). Los ensayos de experimentación recuperados impugnan tales formas, provocando “la alteración de los regímenes discursivos y sensoriales del archivo dispuestos en un espacio-tiempo particular” (8). En tal sentido, y siguiendo al autor, las experiencias que referenciamos “operan ensamblajes de cuerpos, afectos y tecnologías que alteran los registros de identidades, posiciones y funciones rotuladas en la máquina social que distribuye la producción general del cuerpo (y los corpus) sobre la superficie de inscripción que llamamos realidad” (8).

La resistencia de las piedras se hace eco, así, de las “prácticas de sobrevivencia de un pasado obliterado [...] que traen consigo el potencial de liberar la memoria [...] de las gramáticas coloniales, hacia otras formas desde donde pensar y concebir la identidad, la historia y lo común” (Acosta López y Cucurella 2024, 12).

Por último, estas dimensiones suponen atender a las complejas alianzas inter- y transdisciplinarias que involucran la creación artística y la producción de conocimiento académico. Asumimos en tal sentido el desafío epistemológico y metodológico de conceptualizar y practicar los alcances de los procesos de creación como producción de conocimiento, discutiendo su implicancia con la investigación científica. En tal sentido, llevamos a la práctica el ejercicio de reflexión sobre los aportes mutuos y las herramientas comunes a tales dominios, atendiendo a los desplazamientos disciplinares y desafíos institucionales que su acercamiento supone desde la investigación-creación (Brianza 2023).

Conferencia performática

A partir de restos de imágenes, sonidos y documentación que formó parte del proceso de investigación-creación del cortometraje *Enviado para falsear*, surgió un exposición dialogada, comentada y proyectada entre las autoras de este artículo, utilizando la potencialidad de los recursos tecnológicos en interacción con el cuerpo, los gestos y las acciones físicas, junto con los procedimientos experimentales con imagen y sonido en el lenguaje audiovisual.⁴

La propuesta se basó en una serie de intervenciones videográficas sobre el material de archivo del antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche; en particular, fotografías vinculadas a la masacre de Napalpí en 1924 que se sumaron a la única y particular del avión que había sido utilizada en *Enviado para falsear*. Sobre este acervo ensayamos gestos irreverentes que operaron como un atisbo, un indicio, una presunción tímida en un principio y una decisión más osada posteriormente, para exponer la “verdad” de estos documentos como artificio, o, en otros términos, su “no verdad”.

Emprendimos ejercicios con y sobre residuos visuales y experimentamos aproximaciones anacrónicas y poéticas, entrelazamientos de tiempos mediante superposición de voces, sonidos, imágenes y palabras tomadas de testimonios de actores intervenientes. Los documentos cobraron voz, especialmente aquellos vinculados a figuras que fueron testigos directos e indirectos de la masacre de Napalpí. Nos referimos al mismo Lehmann-Nitsche, el entonces director de la Reducción de Napalpí, el naturalista Enrique Lynch Arribálzaga y el gobernador del territorio chaqueño, Fernando Centeno. Seguimos un derrotero de cartas y publicaciones existentes en el acervo de Lehmann-Nitsche, que dan cuenta de la red de relaciones entre estas figuras de la ciencia, el Estado y las fuerzas policiales en el contexto de la masacre.

De esta forma, la propuesta exploró “desde el aquí y el ahora en el que se desarrolla una obra performática, la potencia de lo presencial y lo virtual, lo físico-real y lo simulado (Ceriani 2016, 2). La singularidad de este formato que entrelaza lo escénico, lo visual, lo auditivo, lo discursivo y el dominio de la investigación académica y la investigación artística, combinando gestos y acciones que aluden a la interrelación de códigos, buscó poner a prueba la posibilidad del montaje como ejercicio estético y epistémico. Concebido como un principio heurístico, teórico-metodológico y conceptual-procedimental, el montaje contribuyó a tensar las distancias más que las cercanías de las formas visuales, sonoras y discursivas. Así, enfatizamos los sentidos de cada singularidad, pero también aquellos que surgieron de la relación material entre cada una de ellas.

Técnicamente, la conferencia performática consistió en la proyección del audiovisual sobre una superficie blanca, mediante un proyector y dos bafles estéreo con dirección al público, conectados a una *notebook*. Las *performers/conferencistas* nos ubicamos delante de la proyección frente al público. La sala estuvo en completa oscuridad solo iluminada por dos linternas de luz apuntando a los textos leídos por las *performers* mediante el uso de micrófonos. Las lecturas correspondieron a fragmentos de textos poético-académicos en interacción con la proyección y el audio (imágenes de archivo intervenidas digitalmente y fragmentos de cartas leídas con voz en *off*). Las *performers* realizamos pequeños desplazamientos en el espacio y la ejecución de sonoridades en vivo mediatizada por una *loopera* (figura 1).⁵

La conferencia performática nos permitió experimentar algunos de sus recursos, como la alusión o referencia al presente de la escenificación, es decir, al momento en el que es desarrollada la exposición durante la puesta en escena, explicando y comentando lo que hacíamos y decíamos, a modo de metarrelato que describió lo que ocurría mientras ocurría. Esto no solo supuso la puesta en acto de una serie de ideas, pensamientos y reflexiones críticas, tal como sucede en una conferencia académica clásica, sino que contribuyó a burlar la institucionalización de sus códigos, normas y principios de legitimación exhibiendo su ficcionalización. Lo que aconteció en escena no fue la presentación de resultados de investigación, sino el proceso de interrelación experimental de elementos y materialidades imaginarias, que, en un marco como el propuesto, resultaron verosímiles.

Una de las características propias del género de la conferencia performática es la “transformación identitaria que se produce entre la figura del conferencista y su auditorio, en relación al atributo de autoridad que aquella inviste” (Aguilar 2022). La figura del conferencista, que, en una conferencia académica convencional, guía la exposición (su secuencia y sentidos posibles a comunicar), es trastocada en un formato como el de la conferencia performática. Además del atributo de autoridad, se transforman otros elementos de la conferencia académica clásica, como la oralidad, la seriedad y la verdad (Aguilar 2022).

En *La resistencia de las piedras*, se buscó quebrar, así, la lógica de transmisión de un objetivo o meta disciplinar a comunicar, tal como se espera de un género de la exposición académica clásica. En la conferencia performática, no intentamos transmitir conocimientos, sino que estos se fueron produciendo a causa del tejido de citas poéticas y académicas, imágenes y sonidos enlazados mientras sucedía la acción, o, mejor dicho, las acciones con y sobre los sonidos y las proyecciones de imágenes en movimiento. No hubo conocimientos previos, precisos a difundir, sino experiencias a transitar y vivenciar entre y por y entre nosotras como *performers-conferencistas* y el público asistente.

Durante las intervenciones no se escucharon certezas, sino ambiguas incertidumbres sobre el valor, el sentido del archivo, la memoria y la identidad. En esa tensión entre la alusión a lo “real” y su fabulación poética, la autoridad fue puesta en crisis. Al descentrar la verdad de la figura del conferencista, se desestabilizó también la jerarquía axiológica que lo ubica



en una posición de autoridad a este y de subordinación al público. En ciertas ocasiones, durante la conferencia performática, nos ubicamos de espaldas al público, o después de leer ciertos fragmentos, arrugamos y desechamos el papel sobre el que estaban inscritas las elucubraciones leídas, en un intento por expresar un gesto de desautorización de nuestro propio discurso y de la voz del discurso académico en particular (figura 2).

Al ser deconstruida esta identidad, se desnaturalizó nuestro rol y posición como poseedoras del conocimiento a transmitir, desterritorializando atributos fundamentales de la conferencia académica, deconstruyendo identidades arraigadas y generando devenires identitarios (Aguilar 2022, 4).

Por su parte, los gestos performáticos sonoros fueron construidos a partir de la manipulación de una cámara antigua, grabaciones de *glissandos* y nuestras voces. Los sonidos de la cámara buscaban traer al presente la acumulación de gestos que supone cada técnica, en este caso, la fotografía. Los *glissandos* aparecieron a modo de metáfora de caídas infinitas, junto con nuestras voces repitiendo a modo de mantra la frase “el pasado no ha pasado aún.” Utilizamos el gesto de la repetición por medio de *loops* que, a su vez, se superponían conformando capas de montaje sonoro.

Esto fue planteado también como respuesta al gesto de darles cuerpo a las voces del poder (la del antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche; la de Enrique Lynch Aribalzaga, director de la Reducción de Napalpí, la de Fernando Centeno, gobernador del entonces Territorio Nacional del Chaco). Con sus voces, no se buscó reproducir una verdad-autoridad, sino dar cuenta de los efectos de su violencia, de su imposibilidad de narrativa totalizante, de su fallida pretensión de instaurarse como discurso altisonante de memoria. Al atender a la escucha que ofrecen estas voces en diálogo con otras, junto con sonidos, cuerpos y gestos otros, se intentó, más bien, “darle resonancia a la fuerza de las ‘verdades chiquitas’, que, a punta de repetirse y resistirse a tomar forma enteramente legible como ‘memoria’, se indexan tercamente en el presente para rehusarse, una vez más, cada vez nuevamente, a quedar por fuera del registro de lo audible” (Acosta López y Cucurella 2024, 11).

V
V

Figura 1. Conferencia performática
La resistencia de las piedras,
 Alejandra Reyero y Maia Navas.
 Festival Cataliza, Ciudad de
 Resistencia (Chaco, Argentina), 29
 de octubre de 2023
 Fuente: fotografía de Eve Reyero.



✓
✓

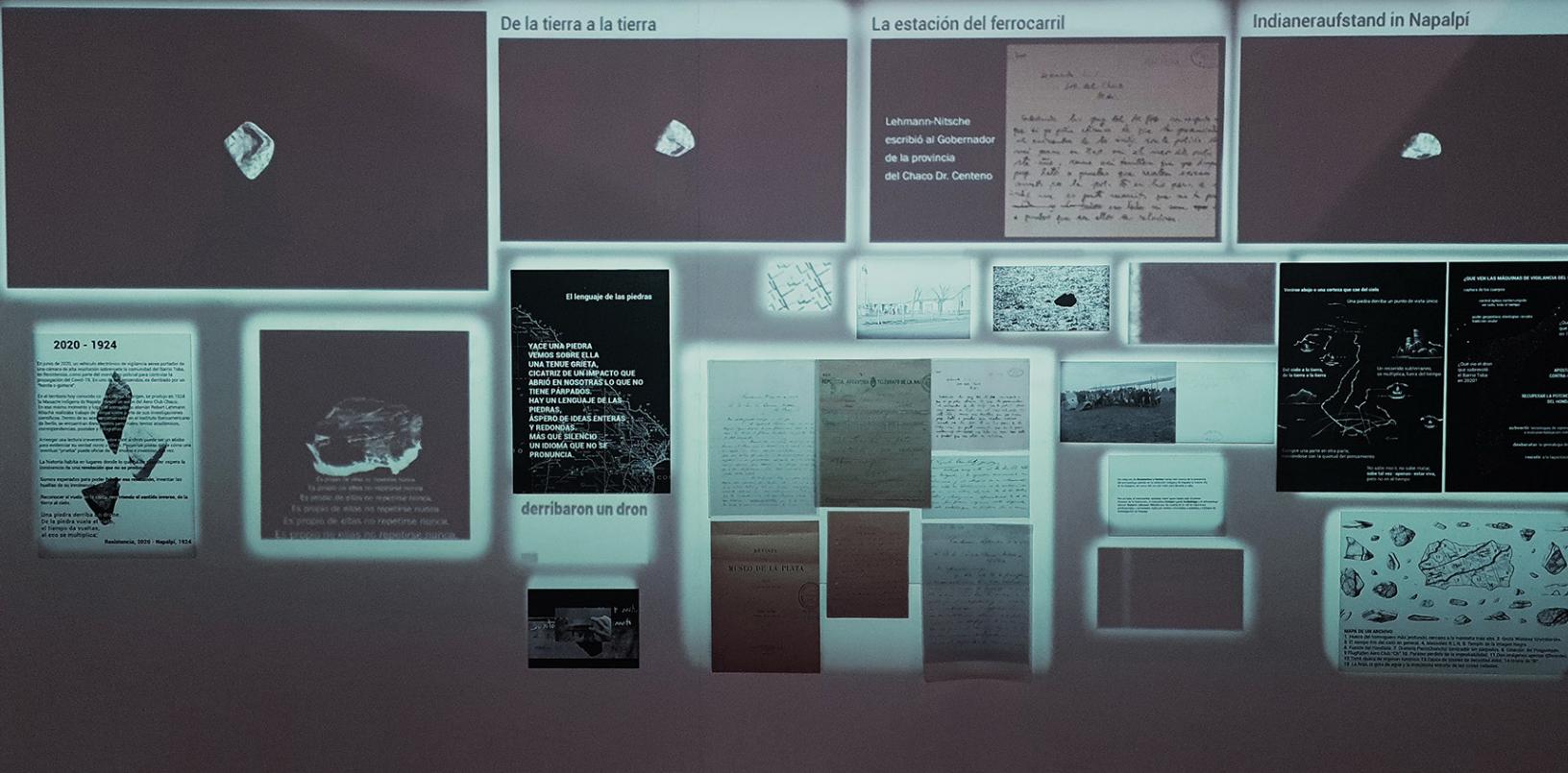
Figura 2. Conferencia performática *La resistencia de las piedras*, Alejandra Reyero y Maia Navas. Festival Cataliza, Ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina), 29 de octubre de 2023
Fuente: fotografía de Eve Reyero.

El lugar de nuestros cuerpos en la conferencia performática fue, en este sentido, decisivo. Estos siguieron el impulso de fuerzas actuantes, operando a modo de testigos de otras formas de existencias posibles de los archivos. Fuimos un elemento más en el ensamblaje de materialidades en diálogo. Estas insistieron en una lectura sensible de los dispositivos implicados y en la composición mineral de las tecnologías, subrayando sus agencias y ensamblajes. Así como cada componente de esos drones que controlaron el barrio indígena durante la pandemia de covid-19 contiene una micropartícula de piedra, del mismo modo que en un futuro las piedras contendrán los sedimentos de nuestra civilización y sus tecnologías, nuestros cuerpos, voces y acciones se desplegaron como materiales no dados, sino por darse, por hacerse. El material convocado en la experiencia performática fue así una relación que se construyó en ese presente en el que la respiración, las palabras, las imágenes y los sonidos se mezclaron como parte de registros sensibles e inteligibles.

Videoinstalación

Al igual que en las experiencias anteriores, propusimos una videoinstalación a partir de las derivas de la investigación-creación en torno al archivo de la masacre indígena de Napalpí y la persecución al pueblo qom en el barrio Toba durante la pandemia de covid-19 en 2020. Esta continuó indagando el vínculo entre archivo, memoria y tecnologías de visión-control desde una dimensión poética como ejercicio de contramemoria. Una vez más, pero en soportes diferentes, intentamos articular ambas temporalidades, buscando generar tensiones y “tiempos relationales” como forma de resistencia, frente a los abusos de poder históricos y contemporáneos.⁶

Retóricamente, la videoinstalación se diagramó en torno a tres ejes: la fabulación del archivo, la no linealidad temporal o la simultaneidad de tiempos heterogéneos, la espacialidad envolvente o inmersiva (figura 3).



Respecto del primer eje: el archivo fabulado, practicamos un tratamiento del archivo que fue contra su fundamento/razón: conservar la historia y los documentos como inalterables. Desafiamos la premisa de que la capacidad de construir archivos está reservada a los arcones, aquellos ciudadanos de la antigua Grecia habilitados para tales fines. Consideramos que inventar un archivo también es un modo de “conservación” (en el sentido de mantener viva una memoria), pero en cuanto se vuelvan a poner en movimiento los fragmentos y elementos almacenados-resguardados.

La videoinstalación no pretendió, así, una descripción, ni una ilustración o una simple puesta pública de documentación histórica (imágenes fotográficas, textos académicos, cartas y correspondencia entre el antropólogo alemán, funcionarios del Estado y otras figuras de la ciencia). La intención no fue completar el relato, la herida abierta sobre la masacre de Napalpí, sino inventar atajos para intentar asirla. Fabular huellas, pruebas y aquello que “el archivo no puede nombrar y que ninguna memoria en cualquier caso puede llegar a redimir” (Acosta López 2020, 116). Esto habilitó la apertura de la tensión propia de una revisión histórico-poética, una fuerza contraria y contradictoria entre invenciones literarias y documentos “oficiales”, que se situó entre la denuncia y la imaginación.

Las operaciones de montaje que construyeron ese “archivo fabulado” son afines a la noción de *imaginación material* (Soto Calderón 2022), considerando la comprensión de la materialidad de cada poética específica. Entre las prácticas de montaje, algunas fueron gestadas desde poéticas de ensöñación activadas por el contacto entre/con materiales. Nos referimos, por ejemplo, a la puesta en relación a través de gestos que manipularon las piedras sobre fotografías del legado de Lehmann-Nitsche reproducidas en una pantalla led que, a la vez, eran registradas en video. Las capas de sedimentos geológicos de miles de años entraron en diálogo con el cristal de la pantalla, cuya génesis mineral es compartida. Las rocas obturaron la completud de la imagen, anteponiendo su opacidad a la lectura del archivo como tal.

Indianeraufstand in Napalpí

V
V
Figura 3. Videoinstalación
La resistencia de las piedras, Maia Navas y Alejandra Reyero. Museo de Bellas Artes René Brusseau (MUBA), Ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina), septiembre de 2023-marzo de 2024.
Fuente: fotografía de las autoras.

A su vez, la videoinstalación puso en primer plano el accionar de las manos. Se plantearon desplazamientos con objetos sobre una pantalla táctil mediante una mano que transportaba una piedra de un punto a otro. Este gesto pretendía traer el movimiento del tecleo del texto, así como los miles de clics implicados en la *poiesis* de cada imagen y sonido. Podríamos afirmar, siguiendo a Soto Calderón (2022), que se trató de pensar con las manos; más bien, con la punta de los dedos. En cierto modo, fueron prácticas que pusieron el acento en una posible arqueología de la mirada y los gestos. Experimentar implícitamente alude a la figura del tanteo, con la atención y el cuidado de no traer sentidos anticipados y, a su vez, manteniendo el estado de alerta frente a los fulgores de lo incidental. Poner en práctica relaciones desconocidas con objetos y dispositivos conocidos, como los planteados en los gestos manuales de *La resistencia de las piedras*, fue un atisbo de ese riesgo.

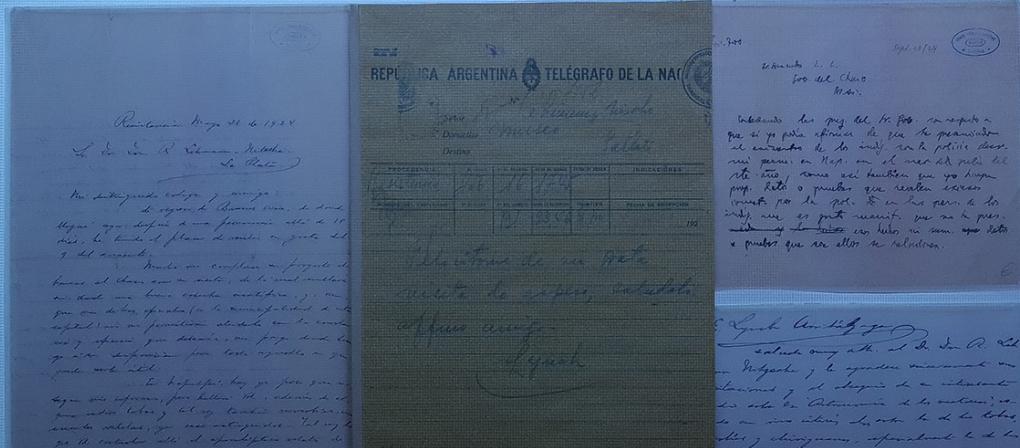
Respecto del eje temporal, la videoinstalación construyó varias capas, dimensiones y movimientos. Por un lado, y en primer lugar, un tiempo subjetivo, propio de cada espectador, que fue más allá del tiempo histórico de los materiales. A esta temporalidad se sumó el *loop* como recurso técnico y poético. El *loop* de toda la instalación y de los GIF que la compusieron remitieron retóricamente a la repetición de la historia. El *loop* se presenta, así, como posibilidad siempre renovable de un nuevo inicio. Favorece la llegada, el encuentro a destiempo (del espectador a la obra y de nosotras a Napalpí). El rodeo-tanteo de un espacio-tiempo expandido, tejido de relatos sin fin, de hilos entrecruzados, invita a descubrir el potencial de nuestro propio imaginario para hilar otras conexiones y bucles narrativos posibles con, hacia y desde el pasado. Esa memoria que es presente y futuro, “un presente que interrumpe y desmantela la operatividad del pasado e imagina y reclama otros mundos posibles” (Acosta López y Cucurella 2024, 12).

En otras palabras, se trata de una repetición infinita dentro de otras repeticiones como metáfora del accionar persecutorio del Estado a grupos indígenas en diferentes momentos históricos. Ante ello, buscamos construir una metáfora desde una fuerza vivificante, no como una forma de decir que disfraza el sentido de las cosas y se plantea como la única forma de decir lo que las cosas son. La experimentación consistió en desarrollar el movimiento de las formas que propone la metáfora, no para determinar una figuración, esto es, para que una intuición que no alcanza necesariamente un concepto pueda participar, sino para bosquejar la posibilidad de que una metáfora no se someta al significante y resulte un símbolo engranado en el orden de lo previsible.

De ahí que los gestos no buscaron la representación o semejanza, sino un “dejarlos actuar” según una fuerza instituyente. Una fuerza que exponga las cosas mientras activan un “ver a través de” (Soto Calderón 2022). Esta fuerza opera subvirtiendo, en cierto modo, el hábito de nuestras matrices perceptivas al perturbar las narrativas con un comienzo y final. En un intento por alejarnos de esta concepción y dinámica temporal, ensayamos su suplantación por la imagen de un continuo infinito.

Por otro lado, espacialmente, la videoinstalación fue concebida como una “película recorrible”. El espacio fue diseñado a manera de mapa/hoja de ruta de materialidades diversas. El espacio fue continente y contenido a la vez, lo que generó un volumen espacial singular. Esto se complementó con el uso del proyector como haz de luz en un contexto (un único proyector iluminando la totalidad de la obra y sus fragmentos constituyentes).

Esto generó relaciones peculiares entre proyección audiovisual e instalación. Un dinamismo claro, evidente, propio de los videos con imágenes en movimiento, dialogó con la documentación impresa que adquirió volumen y hasta cierta tridimensión en relación con la imagen plana de los videos (figura 4).



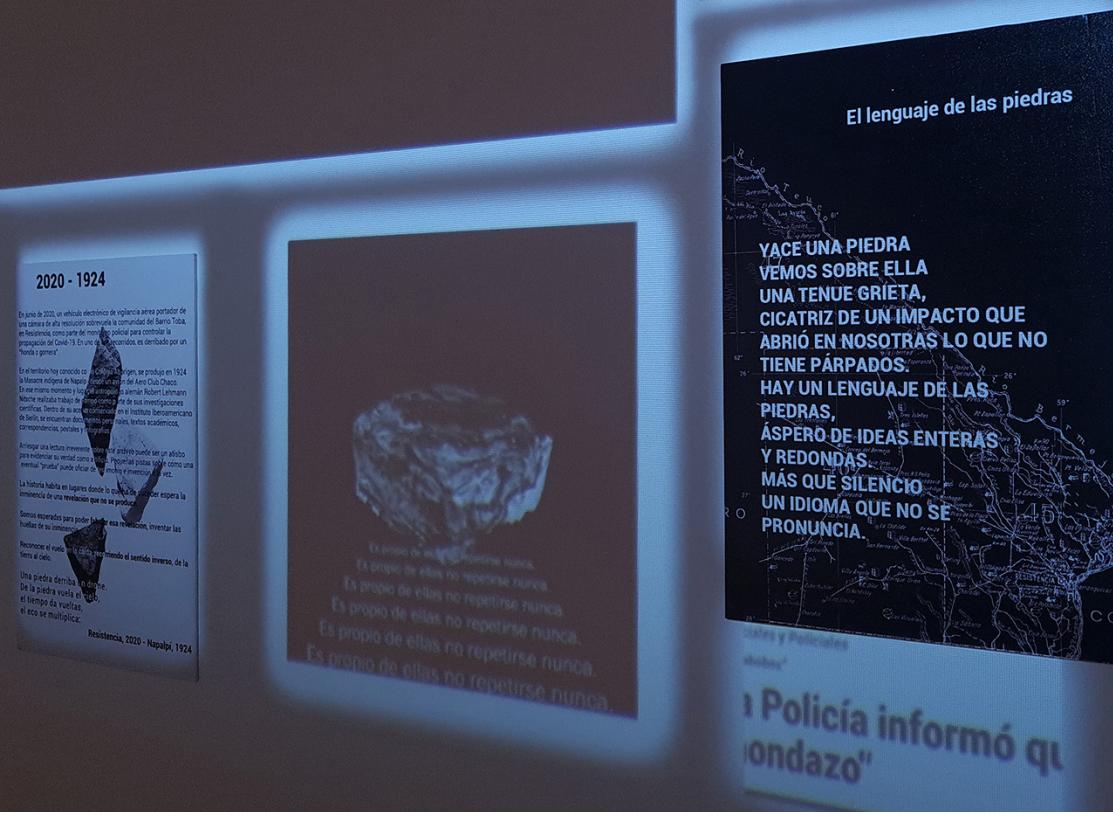
Se desplegó, así, una simultaneidad de tiempos heterogéneos y relacionales que dieron cuenta de pasados que no están atrás ni antes, que no esperan ser descubiertos, sino que permean nuestro espacio-tiempo y contrarrestan la fragmentación y la separación del orden cronológico y sucesivo. V

La videoinstalación permitió, así, un recorrido de la mirada y el acercamiento del cuerpo. Fue necesario acercarse a observar en detalle cada uno de los materiales. Las dimensiones y la ubicación y relación entre imágenes, sonidos, voces, textos y videos convocaron un tipo de experiencia diferente del archivo.

Formar imágenes a partir del archivo supuso también experimentar otras formas de concebir el espacio intrínseco de cada fotografía. Para ello, utilizamos la yuxtaposición entre la bidimensionalidad de la fotografía y la tridimensionalidad de las piedras-mano, para luego volverlas nuevamente bidimensionales. Asimismo, imaginamos movimientos frente a la fijeza de la fotografía y la dotamos de duración, por lo que el video se volvió una herramienta aliada. Practicamos, así, la desfuncionalización de nuestros gestos imaginantes y advertimos, en los movimientos de manos, gestos correctos en lugares errados; atisbamos una forma probable del desvío de los hábitos. Gestos como intuiciones que se anticipan a la conciencia o al surgimiento de una idea. No hubo, por tanto, una jerarquía de materiales, recursos y procedimientos, frente al exceso que supone Napalpí (figura 5).

Se volvió necesario practicar un atajo insumiso: cortar camino, desviarse (de la acción, la metodología establecida según un orden de concepción de la historia, del trabajo con los archivos y la memoria). Esto demandó un sesgo que pudo, a veces, rozar la reducción y nos condujo a preguntarnos cómo liberar los archivos de sus complicidades con el horror, con la violencia. La desobediencia, la insubordinación, quizás, fue un atajo. Una forma de resistencia, pero también de insistencia.

Figura 4. Detalle de la videoinstalación *La resistencia de las piedras*, Maia Navas y Alejandra Reyero. Museo de Bellas Artes René Bruseau (MUBA), Ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina), septiembre de 2023-marzo de 2024. Fuente: fotografía de las autoras.



V
V

Figura 5. Detalle de la videoinstalación *La resistencia de las piedras*, Maia Navas y Alejandra Reyero. Museo de Bellas Artes René Brusseau (MUBA), Ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina), septiembre de 2023-marzo de 2024. Fuente: fotografía de las autoras.

En este sentido, la noción operativa de *ensamblajes anarchivistas* (Tello 2018) permite imaginar la alteración de los regímenes sensoriales, la modificación de las formas de visibilidad y enunciabilidad espacio-temporal. Según Tello (2018), el gesto anarchivista “altera los discursos y las prácticas no discursivas, las posiciones y las funciones de los cuerpos, así como sus afectos. Esta alteración de la máquina social del archivo conlleva una recombinación: modifica las relaciones entre diferentes elementos (técnicos, afectivos, estéticos e imaginarios)” (288).

De este modo, vale subrayar la condición contingente y situada que suponen los “ensamblajes anarchivistas” en cuanto procedimientos experimentales en la investigación-creación aludida. Esta contingencia se restringe, en el caso abordado, a una experiencia en el campo sensible de los lenguajes artísticos contemporáneos. Es en este espacio-tiempo singular que los “ensamblajes anarchivistas” provocan la desterritorialización de los dispositivos de poder que operan en los corpus y los cuerpos para desactivar sus tecnologías de clasificación e identificación (Tello 2018, 289).

Exposición multimedia

El último caso se trata de una experiencia que permite, tal vez con mayor énfasis que las anteriores, discutir las fronteras nominales, materiales y experimentales de la investigación-creación. De hecho, está planteada en estos términos por el mismo espacio-entorno que la presenta: *Journal for Artistic Research (JAR)*, una revista en línea, de acceso libre (*open access [OA]*), y con revisión por pares,

para la publicación y discusión de la investigación artística a través de todas las disciplinas [...] JAR proporciona una plataforma digital donde múltiples métodos, medios y articulaciones pueden funcionar en conjunto para generar perspectivas sobre diferentes iniciativas de investigación artística; busca promover exposiciones de la práctica como investigación [...] entiende la investigación artística como un campo en desarrollo, en el cual la investigación y el arte se posicionan e influencian mutuamente. (JAR 2025)⁸

En el caso de nuestra propuesta, volvimos a proponer el procedimiento del montaje material como ejercicio estético y epistémico, capaz de tensar los paradigmas dominantes de construcción de conocimiento. La intención fue, por un lado,

hacer operar el montaje como forma de conocimiento, escritura y ejercicio artístico. Es decir, como principio heurístico común a la práctica artística y la producción de conocimiento. Asimismo, exponer los contrastes y contradicciones —en clave decolonial— de las matrices perceptivas modernas que han erigido las condiciones de visualidad y posibilidad histórica de los archivos en Latinoamérica, reservándole ciertos usos y funciones en determinados campos de producción y circulación. Tales matrices han configurado, a su vez, una epistemología lumínica, moldeando alfabetos y pedagogías de la mirada que aquí nos proponemos revisar, discutiendo las tensiones entre archivo, arte, imagen, visualidad y conocimiento. (Reyero y Navas 2025) (figura 6)

El punto de partida fue, igual que en los casos anteriores, la intervención del archivo Lehmann-Nitsche vinculado a la masacre de Napalpí considerado en el cortometraje *Enviado para falsear*. Pero, a su vez, el mismo film, junto con otras materialidades reunidas, logró conformar una nueva configuración matérica, en una suerte de proceso meta que ahondó en diversos lenguajes y recursos poético-ficcionales, ensayando el abordaje y tratamiento del archivo de manera performática.

Esta nueva configuración posibilita problematizar ciertas categorizaciones hegemónicas mediante un abordaje inter- y transdisciplinar que dialoga desde la praxis artística con la escritura poética de Wisława Szymborska y Susana Villalba, los estudios sobre la memoria, los estudios visuales, el enfoque decolonial y la categoría de archivo como nodo pregnante.

Para ello, recurrimos nuevamente a las potencialidades de la investigación experimental, promoviendo la producción de conocimiento anclada en o mediada por la práctica artística. Se trata de una investigación que cruza múltiples campos disciplinares para dar a conocer

Figura 6. Captura del sitio web de la JAR, *La resistencia de las piedras*, Alejandra Reyero y Maia Navas. Fuente: Reyero y Navas (2025).

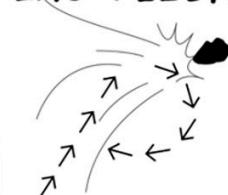


LA RESISTENCIA DE LAS PIEDRAS

Montaje decolonial en torno al archivo de la Masacre de Napalpí

Alejandra Reyero y Maia Navas

Esta exposición plantea el abordaje crítico-poético del archivo existente en torno a la Masacre de Napalpí (Chaco, Argentina 1924) para discutir las fronteras nominales y materiales de la investigación artística, proponiendo el procedimiento del montaje como ejercicio estético y epistémico, capaz de tensar los paradigmas dominantes de construcción de conocimiento. La intención entonces es, por un lado, hacer operar el montaje como forma de conocimiento, escritura y ejercicio artístico. Es decir, como principio heurístico común a la práctica artística y la producción de conocimiento. Asimismo, exponer los contrastes y contradicciones —en clave decolonial— de las matrices perceptivas modernas que han erigido las condiciones de visualidad y posibilidad histórica de los archivos en Latinoamérica, reservándole ciertos usos y funciones en determinados campos de producción y circulación.



1

De la tierra a la tierra



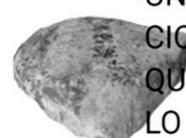
3

2020 - 1924

A "HONDAZO" UN DR

2

El lenguaje de las piedras



YACE UNA PIEDRA,
VEMOS SOBRE ELLA
UNA TENUE GRIETA,
CICATRIZ DE UN IMPACTO
QUE ABRIÓ EN NOSOTRAS
LO QUE NO TIENE PÁRPAD

4

Conversación con la piedra



y reflexionar desde una poética propia lo que acontece cuando se emplean diversas estrategias y formas de conocimiento a partir de marcos metodológicos y conceptuales que exceden la clásica subdivisión entre investigación básica, investigación aplicada y desarrollo experimental, según el modelo instaurado por la epistemología moderna. Compositivamente, las operaciones del lenguaje, la imagen y el sonido hicieron operar el montaje más allá del ordenamiento y la clasificación de la información, trabajando sobre la constelación de los mismos materiales y sus relaciones. En este sentido, la exposición es una invitación a indagar formas de sensibilidad mediante la disruptión del archivo desde paradigmas no tradicionales. Construye figuras de pensamiento que se distancian de las hegemónicas y asumen el proceso de investigación como una práctica transformadora basada en la reunión de rastros y búsquedas subterráneas.

Según la disposición y articulación material y experimental de los materiales, los “ensamblajes archivistas” propuestos, en esta oportunidad, comparten pero también se diferencian de los empleados en la conferencia performática y la videoinstalación. La mayor diferencia reside en la redefinición de la dimensión espacio-temporal en función de las propiedades específicas de los formatos y soportes puestos en juego. Al tratarse, en este caso, de una página web, la intervención de cada usuario en el momento de visualizar e interactuar con los materiales difiere de las propuestas anteriores. Si bien hay una diagramación y un diseño de recorrido sugerido, el acceso a cada material está supeditado al orden en el que cada usuario decida plantear el recorrido. Esta decisión voluntaria para acercarse a la propuesta también la posibilita la videoinstalación, pero, en la página web, el uso del tiempo en el recorrido puede ser aún mayor y en distintas intensidades. Por otro lado, la singularidad de decidir cuándo y dónde terminar el recorrido-visualización-experiencia de la propuesta es más restringido en el caso de la conferencia performática en la que cada espectador debe ajustarse a un espacio-tiempo pautado y regulado. Algo similar ocurre con la videoinstalación en la que la experiencia de recorrido de cada espectador está sujeta a las condiciones específicas del espacio-tiempo del lugar donde es planteada.

La propuesta consta de ocho partes, navegables de forma independiente, pero estrechamente vinculadas entre sí (Reyero y Navas 2025). En la primera, denominada “De la tierra a la tierra”, encontramos un modo de decir poético que habilitó un espacio para la construcción de figuras paradojas que nos permitieron fabular por fuera de la lógica occidental e ir contra el sentido común de lo que llamamos “tierra”. Nos propusimos nombrar y mostrar un universo donde el espacio funcione por fuera de las categorías abajo-arriba, adentro-afuera, pasado-presente-futuro, donde encontrar el cielo bajo la tierra, más tierra en un abismo, y donde la piedra es ella misma el hueco por el que se hunde. ¿Qué ve el dron cuando cae? ¿A dónde lo conduce ese hueco en la tierra? Al experimentar en torno a estas preguntas, recordamos que la tierra es el sustrato de restos que contiene la historia del cosmos y de los medios. Visualmente hemos trabajado, por un lado, a partir del video de un laberinto generado por hormigas y, por otro, con fotografías y piedras que fueron manipuladas con luces para generar la percepción de estructuras bidimensionales y tridimensionales.

La segunda parte, “El lenguaje de las piedras”, corresponde a un capítulo que intenta responder a la pregunta por el modo de operación de la piedra conducida en el hondazo. ¿Qué implica un lenguaje de las piedras? La piedra, como gesto de resistencia impronunciable, señala tal vez aquello que no construye figuras gramaticales, sino que actúa como tajo perforante en las estructuras materiales y discursivas. El hondazo como figura de acontecimiento irrumpie desordenando lo establecido y desconfigurando los tiempos a través del uso de una técnica ancestral y según un modo “relacional”, por fuera de la dicotomía pasado-presente instaurada por la lógica lineal moderna-europea-colonial.

El apartado número tres tiene como objetivo brindar un contexto histórico de las situaciones sobre las que se emprendió la investigación-creación.⁹ Para ello, se realizaron consultas

bibliográficas en artículos de investigación y medios de comunicación. En algunas imágenes, se visualizan fotografías de la Reducción de Napalpí (1924) y un fragmento con la noticia periodística del derribo del dron en el barrio Toba de la Ciudad de Resistencia (2020). Por otro lado, se plantea una composición de dos fotografías yuxtapuestas del acervo del antropólogo en las que se muestra el procedimiento de indagación de estas.

“Conversación con la piedra” es el nombre de la cuarta parte. En ella, se propone la fabulación de un diálogo en clave poética entre Lehmann-Nitsche y la piedra protagonista del hondazo que derriba el dron en el barrio Toba durante la pandemia de covid-19. En el plano visual, se plantean interacciones entre piedras y fotografías del archivo del IAI, en particular, retratos del antropólogo Lehmann-Nitsche y algunos fragmentos de la fotografía del avión tomada el día de la masacre de Napalpí. El gesto de apoyar la piedra contra las imágenes y los ejes del discurso verbal tienen la intención de marcar el encuentro entre tiempos y saberes divergentes, junto con la diferencia de sus materialidades.

En el quinto bloque, titulado “Lehmann-Nitsche en Napalpí”, realizamos un trabajo de lectura y registro de cartas, manuscritos y publicaciones entre Enrique Lynch Aribálzaga (director de la Reducción de Napalpí), Fernando Centeno (gobernador del Territorio Nacional del Chaco) y Robert Lehmann-Nitsche. La reunión de estas dan cuenta de la presencia de Lehmann-Nitsche el día de la masacre de Napalpí, pese a que luego fuera desmentida. En las posteriores correspondencias, se busca alejar al antropólogo de esta situación, demostrando las alianzas entre Estado-fuerzas policiales-ciencia para el silenciamiento de lo ocurrido y evitar su trascendencia. Es clave destacar que el antropólogo gozaba de una reconocida trayectoria en el campo científico en ese momento y que esto pudo haber incidido en la decisión de resguardar su nombre e implicancia en la masacre.

La sección seis se sitúa en el contraste entre dos fotografías muy similares presentes en el acervo del antropólogo alemán y la problematización de la imagen como prueba de la ocurrencia de un hecho. El capítulo lleva por título parte de la inscripción de puño y letra que Lehmann-Nitsche dejara inscrita en el reverso de una de las imágenes: “Indianeraufstand in Napalpí” (“levantamiento indígena en Napalpí”). Estamos ante documentos que afirman y niegan, a la vez, en una tensión parojoal. Una de ellas se trata de la fotografía que formó parte de las pruebas en el juicio de la masacre indígena de Napalpí. En su reverso, figura la leyenda “Avión contra levantamiento indígena en Napalpí”. En esta imagen, podemos identificar a Lehmann-Nitsche posando junto al avión, el piloto, miembros de la fuerza policial y algunos indígenas. En la otra fotografía, menos divulgada, cuyo encuadre es casi idéntico al de la primera, Lehmann-Nitsche no está presente.

En el séptimo capítulo, experimentamos con visualizaciones de cartografías, mapas, planos de cámaras-drones y la primera escena del cortometraje *Enviado para falsear* que mira desde lejos, generando un paralelismo entre estos modos de la mirada que construyen imágenes. La luz de un escáner ilumina regiones superpuestas de fotografías de tiempos diferentes y evidencia que las imágenes son siempre significados que se están haciendo a través de superficies y sobrecapas de tiempos que permanecen ocultas. Estas fueron dispuestas en un montaje horizontal que permite ver sus repeticiones a pesar de sus fuentes y materiales diferentes. El objetivo fue evidenciar el modo de visión que ponen en acto estas imágenes, para, a partir de ahí, señalar la intrínseca relación entre el colonialismo y las tecnologías de control. Esta articulación se encuentra en sintonía con el paradigma ocularcéntrico, el régimen lumínico y la imaginería aérea propia de una geopolítica colonial occidental que busca clasificar los comportamientos y las acciones desarrolladas en diferentes territorios. En este apartado, denominado “La tierra desde el cielo”, nos propusimos también interrogar las operaciones y los gestos que pueden ofrecer resistencia a la producción de imágenes coloniales.



...fotoakudijo . OH . MR . VETPI . IX . P
EL HONDAZO COMO
GESTO DE RESISTENCIA
ES UN ACTO QUE AFIRMA
EL DERECHO
A LA OPACIDAD.

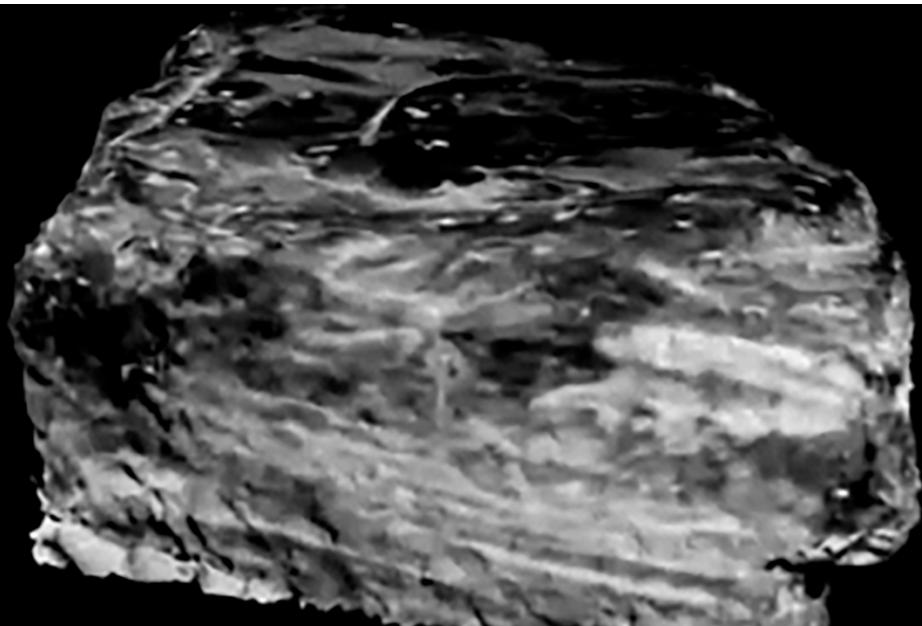
Es un modo de reacción anti lumínica contra las reducciones de la engañosa claridad de los modelos universales (Glissant, 2006) que transforman vidas en píxeles vigilados y controlados.

V
V

Figura 7. Captura del sitio web de la JAR, *La resistencia de las piedras*, Alejandra Reyero y Maia Navas
Fuente: Reyero y Navas (2025).

Figura 8.

A
A



Es propio de ellas no repetirse nunca.
Es propio de ellas no repetirse nunca.
Es propio de ellas no repetirse nunca.
Es propio de ellas no repetirse nunca.

El último bloque/apartado parte de la pregunta “¿Una nueva certeza?”, para afirmar tentativamente que la imagen negra, efecto del hondazo, emerge como modo de resistencia a la hipervisibilización y la violencia. Opera, así, en defensa de la opacidad de los pueblos indígenas. A partir de tensar restos de archivos, surge la invención de un pasado que fabula un porvenir (<).

Se inventan las huellas, se fabulan los residuos. *La resistencia de las piedras* es un ensayo sobre el montaje de restos supervivientes alejados de su función archivística convencional y puestos en funcionamiento para la fabricación de voces, escrituras e imágenes que permitan hacer audible el pasado que es el presente y el presente que es el pasado. Así, arriesgamos una composición parojoal entre la imagen de una piedra girando continuamente, mientras se lee la afirmación “Es propio de ellas no repetirse nunca”. Una tensión que afirma dos sentidos en direcciones opuestas sin opción de conclusión alguna (figura 8).

La invención del archivo: operaciones experimentales de subversión decolonial

Las conclusiones, que buscaron compartir una serie de experiencias de investigación-creación a través de prácticas experimentales apoyadas en ensayos de contramemorias y otras invenciones decoloniales en el nordeste argentino, podrían sintetizarse en dos puntos: un primer aspecto relativo al trabajo con la memoria y los archivos vinculados a grupos étnicos, y otro punto relativo a los modos de experimentación e investigación que problematizan y desafían los límites de las disciplinas académicas tradicionales.

Las experiencias transitadas nos permitieron experimentar un modo posible de intervención del archivo capaz de “rendir cuentas” con el presente, y así lograr que ciertos hechos no queden canonizados y, por tanto, silenciados. Nos referimos a la posibilidad de desviar la concreción del canon como forma de silenciamiento, de desactivación de la potencia de una herida aún abierta, como es el caso de la masacre indígena de Napalpí en 1924 y la persecución al pueblo qom en el barrio Toba de la Ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina) en 2020.

A partir de identificar la similitud de las acciones y las alianzas entre Estado-ciencia-fuerzas policiales con el uso de distintas tecnologías en diferentes momentos, descompusimos vestigios de archivos, desarmamos elementos naturalizados en su unión, para, a través de la repetición y de la transgresión, dar lugar a la emergencia de la diferencia para la invención de figuras decoloniales.

Encontramos, en la experimentación con la “imaginación material” y los “gestos anarchivistas”, un modo de fabricación de imágenes contra los regímenes de control, capaz de resignificar las imágenes, los sonidos y los cuerpos. Un modo que ensambla espacialidades, tecnologías y afectos aparentemente distantes, entrelazando asociaciones impensadas.

Surge, así, el interrogante sobre las formas de experimentación que puede adoptar la investigación-creación y desplegarse para cuestionar los límites disciplinarios previamente asumidos por convenciones académicas y artísticas.

¿Cómo vislumbrar un posicionamiento que vaya más allá de la simple inclusión del arte en la investigación académica, o viceversa, y que interroge los dilemas éticos y políticos implicados en la construcción de conocimiento? ¿Qué formas puede asumir una investigación no disciplinaria (in-disciplinaria)? ¿Qué alianzas potencian nuevas historias susceptibles de ser contadas desde la incomodidad de un posicionamiento inestable, desconocido e impredecible?

Estas preguntas dan cuenta, en cierto modo, de la reevaluación epistemológica que también experimentamos en el momento de transitar el proceso de investigación-creación de *La resistencia de las piedras*. Este supuso una apertura a nuevos modos de producción capaces de incorporar formas no discursivas de conocimiento y formatos, modelos no convencionales de imaginar el archivo.

Lo desafiante, en este caso, fue asumir el riesgo de experimentar una forma de configuración de conocimiento que dé cuenta de cómo esta se practica, se hace y se vive en su diversidad de dimensiones materiales e inscripciones tecnológicas, contemplando, indefectiblemente, desde un posicionamiento crítico, sus implicancias éticas y políticas.

En casos como la masacre de Napalpí, se trata de heridas abiertas. La experiencia compartida pretende, en tal sentido, ser un pequeño aporte a la necesidad de mantener siempre abierto el interrogante sobre las formas y los modos otros que puede adoptar la memoria cuando no solo se suprime un evento traumático de una comunidad, como una masacre, sino “un sistema, un *ethos*, que sigue activo hoy” (Acosta López y Cucurella 2024, 7). En este sentido, el arte, las prácticas artísticas contemporáneas, situadas en las fronteras inter y transdisciplinares, como la que referenciamos, no solo suponen una provocación de esa historia de dolor silenciada, sino que convocan a desorganizar, a remover las modalidades de inscripción sensible de ese pasado, obliterándolo desde los “ensamblajes anarchivistas”. La posibilidad de denunciar, resistir y subvertir los regímenes de enunciación y visibilidad que pueden materializarse en un soporte-formato u otro (audiovisual, conferencia performática, videoinstalación, página web), hallan, así, otros modos de “imaginación materia”. Una imaginación que, aunque no se puede pre-ver, no se puede pre-decir, sí puede experimentarse a través de prácticas que expandan sus condiciones de posibilidad.

[NOTAS]

1. En otras oportunidades, hemos abordado en detalle aspectos estético-conceptuales del audiovisual que complementan los tratados (Navas y Reyero 2023; Reyero 2025; Reyero y Navas 2021).
2. La imagen ha sido abordada en investigaciones sobre fotografía etnográfica, memoria e identidad vinculada a acervos y archivos coloniales de comunidades indígenas del territorio chaqueño (Giordano y Reyero 2012). El archivo fotográfico está almacenado en un repositorio institucional de acceso libre. Se conforma de 28 fotografías de retratos individuales y grupales. Algunas pocas imágenes corresponden a espacios naturales. Están agrupadas según los datos bibliográficos del acervo a partir de la mención de un lugar (Napalpí) y la descripción de sujetos integrantes de comunidades indígenas del territorio chaqueño en el nordeste argentino: “Tobas y Vilelas” (según inscripciones que Lehmann-Nitsche incorporara en las fotografías). Se incluye también la atribución de autoría al realizador/productor de las imágenes: Robert Lehmann-Nitsche, y la descripción de un “tema-actividad”: “Viaje al Chaco”. Tales descriptores operan, según Tello (2028), como “principios de legitimidad” de este conjunto documental conformado por materiales “resguardados y dispuestos socialmente por clasificaciones institucionales y mediante tecnologías de registro” (8).
3. En la fotografía, se reconoce una avioneta donde se distingue parte de la inscripción “2 Chaco”, el piloto en la cabina, hombres con fusiles Winchester en la mano, un policía del entonces Territorio Nacional del Chaco, el antropólogo Robert Lehmann-Nitsche y, en segundo plano, integrantes de las comunidades indígenas. La presencia de un antropólogo, junto con funcionarios estatales y policiales, así como la inscripción en la imagen, que alude al avión contra el levantamiento indígena, ubica la imagen en relación directa con la masacre de Napalpí (Giordano y Reyero 2012).
4. La propuesta surgió de una invitación al ciclo Pensar la Imagen, organizado por la Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF) y realizado en Buenos Aires en junio de 2022. A esta presentación le siguió otra en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV) ese mismo año dentro de las Jornadas La Memoria Herida: Dilemas de la Justicia, y otras dos presentaciones más en 2022 y 2023, respectivamente, en la Ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina), en el marco del II y III Seminario Cultura Visual: Mapa de Debates y Experiencias de Reflexión Situadas y IV Jornada Internacional de Estudios de Políticas de la Visualidad (organizado entre el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim) del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). En 2023, la conferencia performática se desarrolló también en la Ciudad de Resistencia, dentro del Festival Cataliza: Nuevos Cruces entre Arte, Cultura y Ciencia, organizado entre el IIGHI-Conicet/UNNE y el Centro Cultural Alternativo (Cecual).
5. La duración de la conferencia performática fue de 45 minutos.
6. La obra fue exhibida en el Museo de Bellas Artes René Brusau (MUBA) de la Ciudad de Resistencia (Chaco) en 2023 en el marco del Segundo Salón Nacional de Artes Visuales, donde obtuvo el premio del jurado. Se compuso de una proyección de 2,50 m sobre una pared blanca (de 2,50 m de ancho por 2 m de alto por 2,50 m de profundidad), con sonido ambiente, en la que se visualizan 5 videos y 6 GIF. Los videos se proyectaron sobre superficies de melamina negra de 20 cm por 30 cm aproximadamente, dispuestas en la misma pared. Además, se exhibieron textos impresos de documentos, correspondencias y fotografías a modo de índices de una constelación posible de archivos encontrados y fabulados. La videoinstalación funcionó en reproducción automática. Cada video tuvo diferentes duraciones, que variaron entre 2 y 6 min.
7. Según Vázquez Melken (2014), “pensar la relationalidad es pensar en la memoria, en el re-membrar, es pensar en la posibilidad de irrupción en la superficie de la modernidad, la posibilidad de transformar el orden de la presencia. [...] La relationalidad puede contrarrestar y resistir la separación y el vaciamiento que supone el orden de la modernidad [...] como la forma civilizatoria que fragmenta, separa, vacía. La modernidad es la negación de la relationalidad” (4, 5).
8. La *Journal for Artistic Research (JAR)* es publicada por la Sociedad para la Investigación Artística (SAR), establecida en marzo de 2010 como una organización independiente y sin ánimo de lucro, con el propósito de publicar la revista. La SAR se ha expandido hasta convertirse en un grupo dinámico que fomenta la discusión en torno a la investigación artística a nivel mundial, está compuesta por miembros institucionales e individuales de todo el mundo, que la apoyan a través del pago de una cuota de afiliación y patrocinios.
9. El título de esta parte corresponde a los años en los que se desarrollaron los hechos: 1924-2020.

[REFERENCIAS]

- Acosta López, María del Rosario y Paula Cucurella. 2024. "De la memoria al arte como archivo: Nuevas cartografías poéticas en América Latina". *Palabra y Razón*, n.º 26: 6-13. <https://revistapry.ucm.cl/article/view/1589>.
- Acosta López, María del Rosario. 2020. "Gramáticas de la escucha como gramáticas descoloniales: Apuntes para una descolonización de la memoria". *Eidos*, n.º 34, 14-40. https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/13727/pdf_660.
- Aguilar, Federico. 2012. "La conferencia performática como deconstrucción de la conferencia académica clásica: El caso 'Teatro de excepción' de la Compañía de Funciones Patrióticas". *Territorio Teatral: Revista Digital*, n.º 20. <https://territorioteatral.org.ar/numero/20/articulos/la-conferencia-performatica-como-deconstrucion-de-la-conferencia-academica-clasica-federico-aguilar>.
- Brianza, Alejandro. 2023. "¿Teoría o práctica? Sobre las definiciones que rodean a la investigación-creación". *Perspectivas Metodológicas* 23, n.º 27: 1-7. <https://doi.org/10.18294/pm.2023.4673>.
- Ceriani, Alejandra. 2016. "De cómo construir vínculos con las tecnologías". *Territorio Teatral: Revista Digital*, n.º 13. <https://territorioteatral.org.ar/numero/13/dossiers/de-como-construir-vinculos-con-las-tecnologias-alejandra-ceriani>.
- Galay, Julián. 2022. *El libro de las fuerzas*. Barcelona: Temporal.
- Giordano, Mariana y Alejandra Reyero. 2012. "Visibilidades e invisibilidades en torno a la matanza indígena de Napalpí (Chaco, Argentina): La fotografía como artificio de amistad". *Cahiers des Amériques: Figures de l'Entre 2*, n.º 10: 79-101. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/42336/CONICET_Digital_Nro.2a9327b2-a553-41cd-81e0-dbf745c62ec_B.pdf.pdf?sequence=5&isAllowed=y.
- JAR (Journal for Artistic Research). 2025. "La resistencia de las piedras". <https://jar-online.net/en/journal-artistic-research>.
- Machado, Arlindo. 2010. "Pioneros del video y del cine experimental en América Latina". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 37, n.º 33: 21-40. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68102>.
- Navas, Maia y Alejandra Reyero. 2023. "Fabulaciones especulativas para una *aesthesia* decolonial: El rastreo de invisibles en el cortometraje *Enviado para falsear*". *Artilugio*, n.º 9: 60-78. <https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42025>.
- Reyero, Alejandra y Maia Navas. 2021. "Procesos de invención decoloniales sobre visualidades indígenas: Hacia una reconfiguración de los imaginarios hegemónicos en el nordeste argentino". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16, n.º 2: 196-217. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mda>.
- Reyero, Alejandra y Maia Navas. 2025. "La resistencia de las piedras". <https://www.researchcatalogue.net/view/1735361/1735362>.
- Reyero, Alejandra. 2025. "Enviado para falsear". En *Una historia del cine documental argentino. Tomo 2 (1990-2024)*, editado por Javier Campo, 301-303. Buenos Aires: Prometeo.
- Soto Calderón, Andrea. 2022. *Imaginación material*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Tello, Aníbal. 2018. *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Torres, Alejandra y Clara Garavelli, eds. 2015. *Poéticas del movimiento: Aproximaciones al cine y video experimental argentino*. Buenos Aires: Libraria.
- Vázquez Melken, Rolando. 2014. "Olvido y relationalidad". En *Acta del XVII Seminario Internacional del Programa de Diálogo Norte-Sur, Justicia, Conocimiento y Espiritualidad*, coordinado por Raúl Fornet-Betancourt. Chiapas: Cideci-Unitierra. <https://www.ceapedi.com.ar/Imagenes/Biblioteca/libreria/341.pdf>.

