

Procesos de invención decoloniales sobre visualidades indígenas.

Hacia una reconfiguración de los imaginarios hegemónicos en el nordeste argentino*

Alejandra Reyero**
Maia Navas***

[RESUMEN]

El objetivo del artículo es discutir la potencialidad de prácticas artísticas contemporáneas que plantean ejercicios decoloniales al desestabilizar las matrices perceptivas eurocéntricas sobre grupos étnicos latinoamericanos. Desde la perspectiva de los estudios visuales, aborda la tentativa de demolición crítica de la cultura visual y los regímenes de visibilidad regidos por la lógica de la hipercomunicación y las tecnologías digitales. El punto de partida es el análisis del videoensayo *Ashipegaxanacxanec* iniciado en 2020 a partir de las acciones de control implementadas en la pandemia de covid-19. La producción se inscribe en las líneas de investigación del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim), Conicet-UNNE, con la finalidad de resignificar el acervo fotográfico del antropólogo alemán Lehmann Nitsche obtenido en el contexto de la masacre indígena en la Reducción de Napalpí, Chaco, en 1924. Metodológicamente, la propuesta explora la configuración experiencial de visualidades expandidas en la escena contemporánea, a partir de un anclaje en la dimensión especulativa en sintonía con un acercamiento contextual situado en las relaciones de convergencia entre procedimientos, materiales, formatos, dispositivos e instancias disruptivas de prácticas y trayectorias estéticas. Ello supone la activación de procesos heurísticos y poéticos mediados por el ensayo y la escritura como montaje. Propuestas como el videoensayo analizado instauran la pregunta por el archivo y la memoria a través del montaje de temporalidades contradictorias. Su lugar de enunciación se posiciona como posibilidad de insurgencia estética que clausura tentativas de exotización hegemónica por parte de los dispositivos de control contemporáneos.

Palabras clave: indígenas chaqueños, videoensayo, montaje, archivo, decolonialidad.

doi 10.11144/javeriana.mavae16-2.mdta

Fecha de recepción: 24 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 2 de marzo de 2021

Disponible en línea: 1 de julio de 2021

* Artículo de reflexión.

** Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), Conicet/UNNE. Integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim), dependiente del IIGHI-Conicet. Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste. ORCID: 0000-0003-1240-8663
Correo electrónico: reyerolejandra@gmail.com.

*** Artista, curadora, investigadora. Licenciada en Artes y Tecnología por la Universidad Nacional de Quilmes, licenciada en Psicología por la Universidad Católica de Salta y maestranda en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas de la Universidad Nacional de Avellaneda. Docente en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste. ORCID: 0000-0001-8926-3357
Correo electrónico: maia.sol.navas@gmail.com.



CÓMO CITAR:

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 (2): 196-217. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mdta>

Decolonial Invention Processes on Indigenous Visualities. Towards a Reconfiguration of Hegemonic Imaginaries in Northeast Argentina

Processos de invenção descolonial sobre visualidades indígenas. Rumo a uma reconfiguração dos imaginários hegemônicos no nordeste argentino

[ABSTRACT]

The goal of this paper is to discuss the potentiality of contemporary artistic practices that propose decolonial exercises by destabilizing the Eurocentric perceptual matrices on Latin American ethnic groups. From the perspective of visual studies, it addresses the attempt to critically demolish visual culture and the regimes of visibility governed by the logic of hypercommunication and digital technologies. The starting point is the analysis of the *Ashipegaxanaxanec* video essay started in 2020 based on the control actions implemented in the COVID-19 pandemic. The production is part of the research of the Image Studies and Documentation Center (Nedim), Conicet-UNNE, with the purpose of redefining the photographic collection of German anthropologist Lehmann Nitsche, obtained in the context of the indigenous massacre in the Napalpí reduction in Chaco, in 1924. Methodologically, the proposal explores the experiential configuration of expanded visualities in the contemporary scene, based on an anchoring in the speculative dimension in tune with a contextual approach in the convergence relationships between procedures, materials, formats, devices and disruptive instances of practices and aesthetic trajectories. This supposes the activation of heuristic and poetic processes mediated by essays and writing as montage. Proposals such as the analyzed video essay establish the question about the archive and memory through the montage of contradictory temporalities. Its place of enunciation is positioned as a possibility of aesthetic insurgency that closes any attempts at hegemonic exoticization by contemporary control devices.

Keywords: *Chaqueño* indigenous people; video-essay; montage; archive; decoloniality.

[RESUMO]

O objetivo do artigo é discutir o potencial das práticas artísticas contemporâneas que propõem exercícios descoloniais ao desestabilizar as matrizes perceptivas eurocêntricas dos grupos étnicos latino-americanos. Do ponto de vista dos estudos visuais, aborda a tentativa de acabar com as críticas da cultura visual e os regimes de visibilidade regidos pela lógica da hipercomunicação e as tecnologias digitais. O ponto de partida é a análise do vídeo-ensaio *Ashipegaxanaxanec* iniciado em 2020 a partir das ações de controle implementadas na pandemia covid-19. A produção faz parte das linhas de pesquisa do Centro de Estudos e Documentação de Imagem (Nedim), Conicet-UNNE, com o objetivo de redefinir o acervo fotográfico do antropólogo alemão Lehmann Nitsche obtido no contexto do massacre indígena na Redução de Napalpí, Chaco, em 1924. Metodologicamente, a proposta explora a configuração experiencial de visualidades ampliadas na cena contemporânea, a partir de uma ancoragem na dimensão especulativa em sintonia com uma abordagem contextual localizada nas relações de convergência entre procedimentos, materiais, formatos, dispositivos e instâncias disruptivas de práticas e trajetórias estéticas. Isso supõe a ativação de processos heurísticos e poéticos mediados por ensaio e escrita como montagem. Propostas como o vídeo ensaio analisado estabelecem a questão do arquivo e da memória por meio da montagem de temporalidades contraditórias. Seu lugar de enunciação se posiciona como possibilidade de insurgência estética que fecha tentativas de exoticização hegemônica por dispositivos de controle contemporâneos.

Palavras-chave: indígenas chacos, ensaio de vídeo, montagem, arquivo, descolonialidade.

Introducción

> El objetivo de este artículo es analizar los usos contemporáneos de archivos visuales sobre indígenas latinoamericanos, tomando como base una serie de ejercicios estéticos que podríamos llamar “decoloniales;” en la medida en que suponen tentativas de desarraigo-desplazamiento, de corrimiento de ciertas matrices de percepción y de construcción de conocimiento por y a través de las imágenes sobre grupos étnicos chaqueños.¹ Matrices eminentemente europeas, modernas, coloniales (racistas, sexistas y patriarcales) que se resquebrajan en prácticas artísticas contemporáneas ancladas en nuestro contexto regional latinoamericano.

De esta forma, según Mignolo (2007, 2008, 2010), queda expuesta la lógica de la modernidad/colonialidad que suprime y silencia las subjetividades y las distintas formas de percibir el mundo. Como respuesta a ello, comienzan a desarrollarse también procesos decoloniales consistentes en reducir o eliminar la opresión y negación presentes en relaciones desiguales de poder.

La hipótesis de partida es que las prácticas artísticas contemporáneas actualizan los debates sobre las implicancias colonialistas de ciertas imágenes. Abren una zona de contrasentidos, de desencuentros, reiteraciones pero también de diferencias, en que se juega una reflexión situada sobre la fragilidad de ciertas imágenes en la legitimación de los relatos históricos.

Los límites difusos entre un medio artístico y otro, entre un procedimiento, un ejercicio ético-político de experimentación artística y otra, un artificio ideológico y otro, subrayan la pregunta acerca del orden a partir del cual pensamos, observamos, interrogamos, acechamos o rechazamos las imágenes. Reabren la pregunta sobre el tipo de conocimiento al que puede dar lugar la imagen; el tipo de contribución que es capaz de aportar ese “conocimiento por la imagen.” O, dicho de otro modo, el trenzado entre opacidad y transparencia (Glissant 2006), entre densidad y superficie, que se trama cuando, según Didi-Huberman (2015) et al. (2013), las imágenes tocan lo real y toman posición.

Siguiendo a Fontcuberta (2016), este panorama nos convoca, por un lado, a pensar alternativas de “ecología visual” frente a la “polución icónica;” la sobreexposición, la banalización, la obscenidad de lo real y las ilusiones de la representación a través de la saturación de píxeles. Pero, por otro, nos invita a reflexionar sobre los modos en que los proyectos artísticos individuales, colectivos e institucionales se enfrentan a los desafíos que supone la construcción visual regida por la lógica del montaje y las intervenciones intermediales.

En este contexto, la visualidad es entendida, según Brea (2005), como el territorio cada vez más vasto de prácticas/procesos de producción de significado cultural que tienen su origen en la circulación pública de las imágenes. O dicho según Mitchell (2003),

la visualidad supone una práctica social de la mirada y una concepción de la imagen como una construcción visual de lo social. A partir de aquí, la cultura visual se configura como “un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell 2009, 23).

En tal sentido, es interesante recuperar, desde la perspectiva de los estudios visuales, el debate en torno al poder de las imágenes; o dicho según Mitchell (2016, 57), “la dialéctica del poder y el deseo en las relaciones con las imágenes”. Esto es, la tensión entre la condena de su consideración como herramienta al servicio de las estructuras de poder y su reivindicación como “organismo vivo”, como “configuración de visibilidad” capaz de imponer sus propios deseos por fuera de los condicionamientos de quienes la producen según determinados intereses.

En esta discusión, resulta imprescindible contemplar, a su vez, los argumentos de Rancière (2016, 75-88) y su consideración acerca de los alcances de la demolición crítica de la cultura visual y los regímenes de visibilidad a partir del desplazamiento desde lo que las imágenes pueden hacia lo que ellas quieren. Y esto es, a nuestro modo de ver, uno de los puntos clave a discutir. Nos referimos al imperativo reinante de dismantelar críticamente ciertos usos y sentidos visuales, de acometer y denunciar ciertos regímenes escópicos, que, al tiempo que resulta extremadamente urgente y necesario, también, paradójicamente, insuficiente. ¿Cuál es, entonces, específicamente en este escenario la potencialidad del ejercicio artístico?

Esta pregunta supone, en general, y sin ánimos de abarcar la amplitud y complejidad de los debates en torno a estas cuestiones, atender a los modos contemporáneos en que el estatuto de ciertas imágenes se ve afectado por los procesos de la era de la diáspora y la interconexión global. Entre la serie de acontecimientos que propician el pasaje hacia esta nueva era, Mirzoeff (2003) destaca la aparición de programas como el *photoshop*; el surgimiento de la cámara digital diseñada para permitir la manipulación de la imagen en el ordenador; internet y el envío y reenvío de imágenes manipulables; múltiples experiencias de convergencia mediática entre el arte, la comunicación, etc. Esta condición mediática propicia un juego entre recurrencia, variación y desaparición de sentido sobre las imágenes, que afecta tanto su uso cada vez más universal y cotidiano como su estatuto artístico (Carlón 2010, 2014).

Metodológicamente, la propuesta busca explorar la configuración experiencial de visualidades expandidas en la escena contemporánea, a partir de un anclaje en la dimensión especulativa en sintonía con un acercamiento contextual situado que indaga las relaciones de convergencia entre procedimientos, materiales, formatos, dispositivos e instancias disruptivas de prácticas y trayectorias estéticas. Ello supone abordar la construcción discursiva en la investigación de lo artístico, es decir, los lenguajes de invención de las artes: principios de fabulación-ficcionalización, construcción de verdades y resonancias sensibles. Esto es, la activación de procesos heurísticos y poéticos mediados por el ensayo y la escritura como montaje. El montaje que produce la escritura y que se desprende a su vez de una técnica de lectura focalizada en el fragmento.

El trabajo se organiza en tres secciones. En primer lugar, recuperamos sintéticamente algunos planteos acerca de los modos de construcción visual de la alteridad indígena latinoamericana mediante una breve revisión de estudios previos, a partir de los cuales identificamos los sustentos estéticos e ideológicos que subyacen a la producción, circulación y recepción de imágenes fotográficas sobre la alteridad indígena desde fines del siglo XIX a la actualidad (Giordano y Reyero 2009).

En segundo lugar, nos interesa atender a los vínculos entre visualidad, alteridad y colonialidad en el contexto de la región chaqueña del nordeste argentino, con énfasis en una serie de registros fotográficos obtenidos por el antropólogo alemán Lehmann Nitsche, en la reducción indígena de Napalpí. Discutimos el uso de la fotografía como recurso legitimador del Estado argentino y su función como herramienta de poder a través de la cual se invisibilizó la violencia y el control físico y espacial de los indígenas y sus territorios ancestrales, en respuesta a un modelo de construcción de hegemonías (Giordano y Reyer 2012).

A partir de aquí, en tercer lugar, reflexionamos sobre los problemas epistémicos y éticos que, desde el ámbito científico, académico y artístico, involucran a los sujetos considerados “otros”. Discutimos las posibilidades de “decolonizar el ver, el saber y el poder”² que el imaginario social, la memoria histórica y las perspectivas de conocimiento actuales propician o clausuran en el escenario intelectual contemporáneo. El punto de partida es el videoensayo de Maia Navas *Ashipegaxanaxanec (enviado para falsear)*, iniciado en 2020. Esta propuesta supone, según Mignolo (2011, 2010), una opción: la decolonial. Abre un nuevo modo de pensar desvinculado de las cronologías establecidas por las nuevas epistemes o paradigmas,³ analizando críticamente la matriz del poder colonial, que, en el capitalismo global, permanece bajo formas de conocimiento totalizantes.

Visualidad, colonización y exotización en la región chaqueña

Las comunidades indígenas del territorio argentino no fueron ajenas a los usos y sentidos exotizantes de las imágenes sobre pueblos latinoamericanos. Los estereotipos basados en el desconocimiento de la sociedad europea sobre el Nuevo Mundo (la desnudez, el arco y flecha, las plumas y el taparrabos, junto con los tatuajes o pinturas corporales) se erigieron en las huellas visibles de “lo indígena”. Los imaginarios que inspiraron los dibujos, las pinturas y los grabados de la época poscolombina se actualizaron en los registros de la cámara fotográfica y fílmica como parte de una estrategia de colonización de la mirada, apoyada en conceptos de *raza* sustentados en una “colonialidad del poder” (Quijano y Wallerstein 1992).

A fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, la lente del dispositivo fotográfico y fílmico de aficionados, científicos, viajeros, misioneros, funcionarios del Estado, etc., retomó este imaginario tanto en los registros de la conquista del desierto sur y norte de Argentina como en las representaciones de fueguinos. La supuesta objetividad y neutralidad técnica de los dispositivos ópticos hizo de estos una evidencia confiable del “logro” obtenido con el “otro” (Giordano y Reyer 2012).

En la circulación de estas imágenes y su actualización en diversos contextos iconográficos y discursivos, el mercado postal y editorial contribuyó, en el caso de las imágenes fijas, a delimitar identidades y alteridades que fueron atribuidas indistintamente, sin importar la pertenencia étnica, opinión y decisión de los retratados. Diversas fueron las prácticas de intervención ideológica o fáctica, definidas por un disciplinamiento formal y de contenido visual, tales como la yuxtaposición de contextos, el montaje de escenas y escenarios, las “cirugías” o “mutilaciones” sobre el soporte fotográfico caracterizadas por los recortes de personajes de una escena para implantarlo en otra distinta, el cambio de decorado, la incorporación de elementos ambientadores de escena y fondos naturales, etc. (Giordano y Reyer 2009, 31).

En el caso de la región chaqueña, sus grupos indígenas fueron fetiches de representación de diversos agentes. La utilización de la fotografía como recurso legitimador de un supuesto “acuerdo” fue explotada por parte del Estado argentino desde el siglo XIX y encubrió la violencia y el control sobre sus territorios. Tal es el caso de lo ocurrido en el contexto de la Reducción de Napalpí, creada en 1911 bajo la influencia de las ideas de Enrique Lynch Arribálzaga y en funcionamiento a partir de 1912.⁴

En el contexto político-ideológico nacional, la Reducción de Napalpí se correspondió con las estrategias de construcción de tecnologías de poder que supusieron acciones procedentes de diferentes ámbitos, entre ellos el estatal, para imponer un explícito control social sobre grupos étnicos. En este marco, finalizado el sometimiento armado de los pueblos indígenas, el Estado argentino adoptó un matiz “paternalista” con sus sobrevivientes y creó reducciones siguiendo el modelo estadounidense. Este suponía la entrega comunitaria de tierras a grupos indígenas bajo la administración de grupos no indígenas, abandonar la economía recolectora y extractiva, y adoptar el sistema de explotación capitalista (Giordano y Reyer 2012).

El territorio chaqueño fue incorporado a la producción nacional a través de la Reducción de Napalpí. Estuvo integrada desde su fundación por indígenas tobas (*qom*), mocoví (*moqoit*) de la zona, y un escaso grupo de vilelas trasladados desde Resistencia (capital del Territorio Nacional del Chaco) que cumplían funciones policiales en la administración de la Reducción. En un principio, se dedicó, en especial, a la explotación forestal y luego incorporó la agricultura. Comprendía un sector administrativo con edificaciones especiales construidas para tal fin, un sector de tolderías dispersas donde residían los líderes político-religiosos y sus familias, una zona de tolderías diseminadas en los obrajes y un último sector de monte destinado a las chacras agrícolas.

El trabajo forzado impuesto por el gobernador y la explotación y arbitrariedad de la administración dio lugar a una protesta iniciada por parte de las comunidades indígenas de la Reducción el 19 de julio de 1924 a través de una huelga.⁵ Esta culmina con una fuerte represión por parte de la policía territorial con apoyo aéreo del Aero Club Chaco y un saldo cercano a 400 indígenas muertos, junto con algunos criollos correntinos plegados a la huelga. El hecho fue conocido posteriormente como la Masacre de Napalpí (Giordano y Reyer 2012).⁶

El archivo Lehmann Nitsche

Lehmann Nitsche fue un antropólogo y lingüista alemán nacido en 1872. Doctor en Ciencias Naturales y en Medicina, fue contratado en 1897 por el perito Francisco Moreno para dirigir la sección de Antropología del Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Argentina), llegando a dirigir el Departamento de Arqueología y Etnografía de este. Inició sus investigaciones en antropología física, volcándose luego a la arqueología, la lingüística, la mitología y el folclore. Visitó en varias oportunidades el Chaco con fines científicos, y en una de esas ocasiones, arribó a la Reducción de Napalpí, para realizar un trabajo de campo (Giordano 2004, 105).

En esta visita, se realiza (él o su acompañante, del que desconocemos el nombre) una serie de catorce imágenes fotográficas que actualmente se conservan en su legado personal entregado al Instituto Iberoamericano de Berlín. Desconocemos si las imágenes de Napalpí constituyen el corpus total producido en la visita de Lehmann de 1924.

En el conjunto de catorce fotografías, compuesto de retratos individuales y grupales, no se advierte ningún rasgo de violencia explícita; pero, si atendemos al modelo de sujeción social al que fueron expuestos los grupos indígenas en el ámbito reduccional, advertimos un claro disciplinamiento visual. Algunas tomas siguen los parámetros del retrato antropométrico ya flexibilizado en la producción de Lehmann Nitsche, mientras que los registros grupales presentan dos características. Por un lado, algunas imágenes tienen como contexto los edificios de la administración de la Reducción, y por tanto, de acuerdo con su organización, los sujetos que aparecen serían aquellos que cumplían un papel político y trabajaban en funciones cercanas a la administración (figura 1).



^
^

Figura 1. "Vilela, Napalpi" 1924. R. Lehmann Nitsche (atrib.). Instituto Iberoamericano de Berlín.



Figura 2. "Toba, Napalpi", 1924. R. Lehmann Nitsche (atrib.). Instituto Iberoamericano de Berlín.



Figura 3. "Manuel Galarza. Vilela", 1924. R. Lehmann Nitsche (atrib.). Instituto Iberoamericano de Berlín.

Por otro lado, otras imágenes registran escenas de grupos indígenas con toldos de fondo. Estos sujetos representarían al grupo de trabajadores ubicados en las tolderías cercanas a la administración de la Reducción (figura 2).

Siguiendo a Giordano (2004, 2009, 2011), si nos centramos en el referente, estas fotografías legitiman visualmente un ambiente pacífico con indígenas “amigos”, disciplinados, que posan ante la cámara sin expresar algún signo de la violencia que vivían, así se advierte el rol que ocupaban estos indígenas en la Reducción. Pero también se vislumbra el interés de Lehmann Nitsche en estudiar ideas vinculadas al “folclore”, asociado a una supuesta “esencia cultural”, que, según el antropólogo, cada grupo poseía y que se hallaba íntimamente ligada a un pasado común.

Como ya mencionamos, estos registros se alejan en parte de las clásicas tomas de Lehmann Nitsche de corte antropométrico de fines del siglo XIX y la primera década del siglo XX, ya que, para entonces, este las realizaba con menos asiduidad por estar interesado en el estudio del folclore. Pauta de ello es la ausencia de desnudos, aspecto que se desprende del mismo disciplinamiento al que fueron sometidos los grupos indígenas en el contexto reduccional, con la notoria utilización de vestimentas del “criollo”. No obstante, persisten ciertos rasgos de interés antropométrico, como los estrictos ángulos de toma de la cara (frente, perfil y tres cuartos de perfil), con luz de frente y en forma uniforme; o el telón de fondo (por lo general sábanas colgadas de alguna pared), con la intención de lograr escenas neutras para el examen fisiológico de las peculiaridades físicas. A partir de este examen, era posible, según Lehmann, arribar a la noción de *tipo racial* disponiendo las imágenes en planchas seriadas que sintetizaban en el ojo la “media humana” (figura 3).

No obstante, en atención a estos indicios visuales, las imágenes responden no solo a los principios ideológicos y científicos del propio Lehmann, sino también a los fundamentos del Estado y parte de la prensa nacional y territorial respectivamente de los acontecimientos ocurridos en la Reducción de Napalpí. Los indígenas fotografiados representan iconográficamente a “los amigos del poder”, a quienes avalan el orden, el progreso y el control, aquellos que trabajan para la administración reduccional y aceptan el modelo de explotación capitalista y su utilización como fuerza de trabajo. Étnicamente, estas imágenes remiten a vilelas y tobas, según inscripciones que Lehmann Nitsche incorporara a las fotografías, aunque fueron cientos de tobas quienes murieron en la masacre (Giordano y Reyero 2012).⁷

Pero si nos atenemos a “lo fotografiable” (aquello que potencialmente pudo haber sido registrado, pero por decisión del fotógrafo quedó fuera de encuadre, así como aquello que escapó en el momento de la captura por pertenecer al orden de lo inasible), este corpus alude a una historia más compleja. Particularmente, si consideramos una fotografía que resulta singular en relación con el corpus completo. En ella observamos una avioneta en la que se distingue parte de una inscripción: “2 Chaco”; están presentes el piloto en la cabina, un grupo de hombres delante de la máquina, entre ellos el mismo Lehmann Nitsche (razón por la que no se distingue toda la inscripción), varios de ellos con fusiles Winchester en la mano, un policía del Territorio; y en un segundo plano, un pequeño grupo de indígenas, algunos de los que aparecen en el resto de las imágenes (figura 4).

La presencia del mismo Lehmann Nitsche, junto con funcionarios estatales y policiales, así como la inscripción en la avioneta, a la que se suma la referencia en alemán realizada por él sobre la copia fotográfica: “Flugzeug gegen den ‘Indianeraufstand’ in Napalpi” (Avión contra levantamiento indígena en Napalpí), ubican la imagen en relación directa con el conflicto en la Reducción. El rol del avión en la masacre fue considerado en estudios académicos (Cordeu y Siffredi 1971) y algunos abordajes contemporáneos realizados sobre el material de archivo del antropólogo en el Instituto Iberoamericano de Berlín (Dávila 2015), testimonios directos



e indirectos recogidos por la prensa de la época y entrevistas e instancias de recepción de las imágenes a descendientes comunitarios indígenas (Giordano 2009, 2011). A su vez, esta imagen paradigmática se actualiza en producciones contemporáneas mediante las cuales reemerge resituada y resignificada. La invención del otro y de lo diferente en tanto categorías coloniales reconfiguran por oposición e inversión “el sustrato iconográfico de los imaginarios cruzados entre Europa y América Latina” (Barriundos 2008, 8).



Figura 4. “Avión contra levantamiento indígena”, 1924. R. Lehmann Nitsche (atrib.). Instituto Iberoamericano de Berlín.

Procesos de invención decoloniales

Ashipegaxanaxanec es un *work-in-progress* audiovisual desarrollado en un proyecto mayor dentro de las líneas de trabajo cultura visual, teoría poscolonial y tecnologías de lo visual del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim).⁸ Espacio que desde 2003 se constituyó en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas del Conicet-UNNE, vinculando intereses de investigadores, becarios y pasantes, para la conformación de un archivo fotográfico que estos han reunido como parte de sus indagaciones, para que pueda ofrecerse a la consulta pública.

A causa de ello, y específicamente de las acciones de transferencia y vinculación socio-cultural, se vienen desarrollando una serie de proyectos como del que se desprende esta producción, destinados a articular la labor del equipo de investigación con la producción de

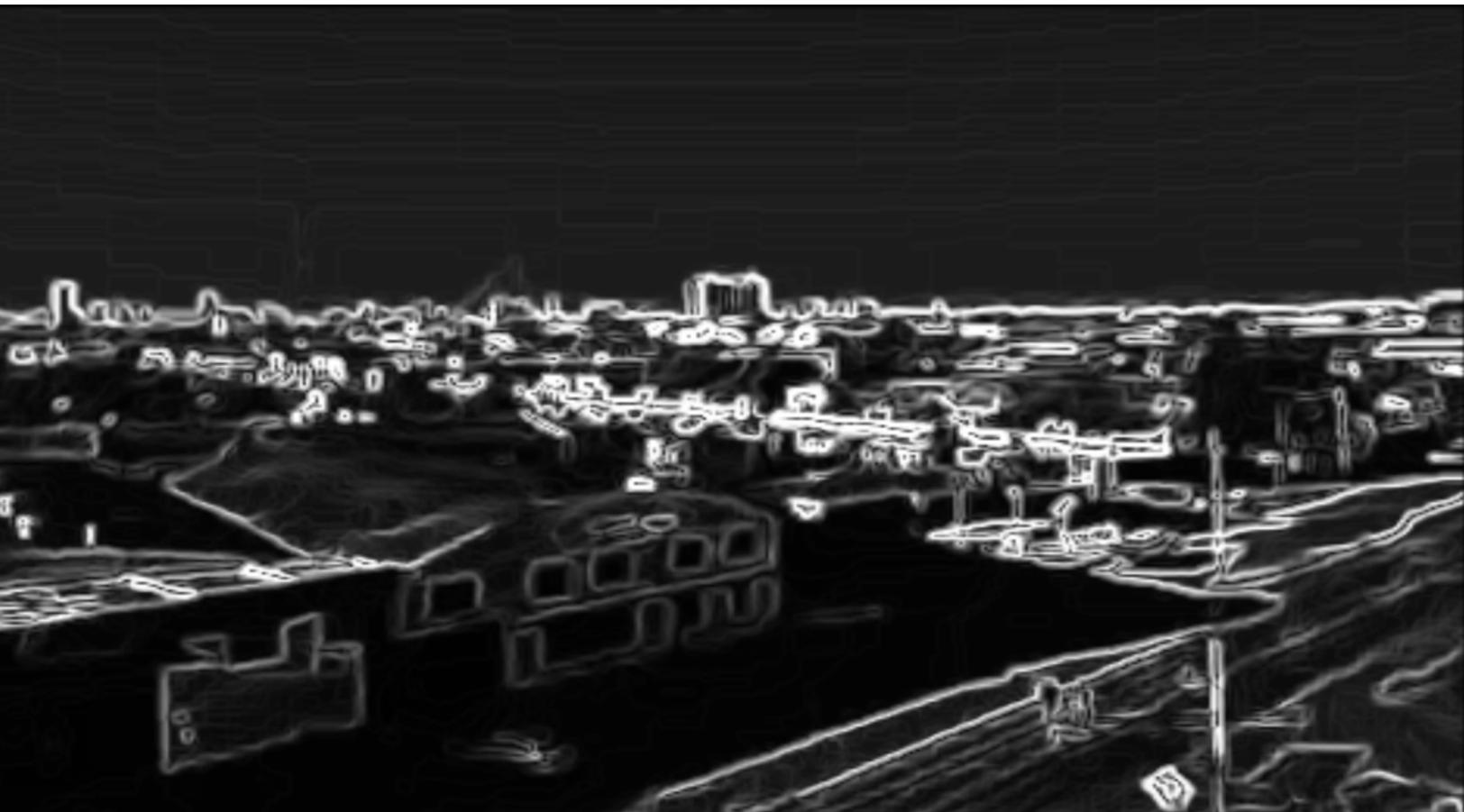
artistas y gestores culturales de la región interesados en promover la difusión del archivo especializado en imágenes del nordeste, cuyos originales se hallan en diversos centros de documentación del país y el exterior en diferentes soportes (albúminas, placas de vidrio, diapositivas, postales, videos).

Tal es el caso de la producción del antropólogo alemán Lehmann Nitsche y el conjunto de catorce registros fotográficos obtenidos el día de la masacre en la Reducción de Napalpí al que nos referimos previamente. Estas imágenes relevadas por Mariana Giordano en el Instituto Iberoamericano de Berlín, donde actualmente se halla este acervo, fueron consideradas en 2016 en el proceso legal iniciado en 2014 por iniciativa de la Unidad de Derechos Humanos de la Fiscalía Federal del Chaco, que busca juzgar la Masacre de Napalpí como un delito de lesa humanidad.

Este acervo fue el punto de partida o de intercepción de una producción audiovisual en proceso de la artista Maia Navas: *Ashipegaxanaxanec* (expresión en lengua *qom* que podría traducirse como *enviado para falsear*). Esta pieza de videoensayo fue iniciada en 2020, en pleno transcurso de la pandemia, y problematiza, tal como plantea su sinopsis, “los usos políticos y éticos de los mecanismos de control a través de imágenes en movimiento sobre comunidades vulnerabilizadas”.

La propuesta articula desde y con la imagen dos espaciotiempos singulares, concretos y específicos, situados en nuestro contexto regional-local: el barrio Gran Toba de la ciudad de Resistencia, que alberga gran cantidad de familias *qom*, la mitad de las cuales está bajo la línea de pobreza e indigencia; y el territorio hoy conocido como Colonia Aborigen, donde, en 1924, tuvo lugar la masacre indígena de Napalpí. Matanza que el Estado nacional emprendió el 19 de julio de 1924 sobre pueblos *qom* y *moqoit* quienes se encontraban en huelga por la explotación a la que estaban siendo reducidos.

Figura 5. Still I.
Ashipegaxanaxanec.
Maia Navas.



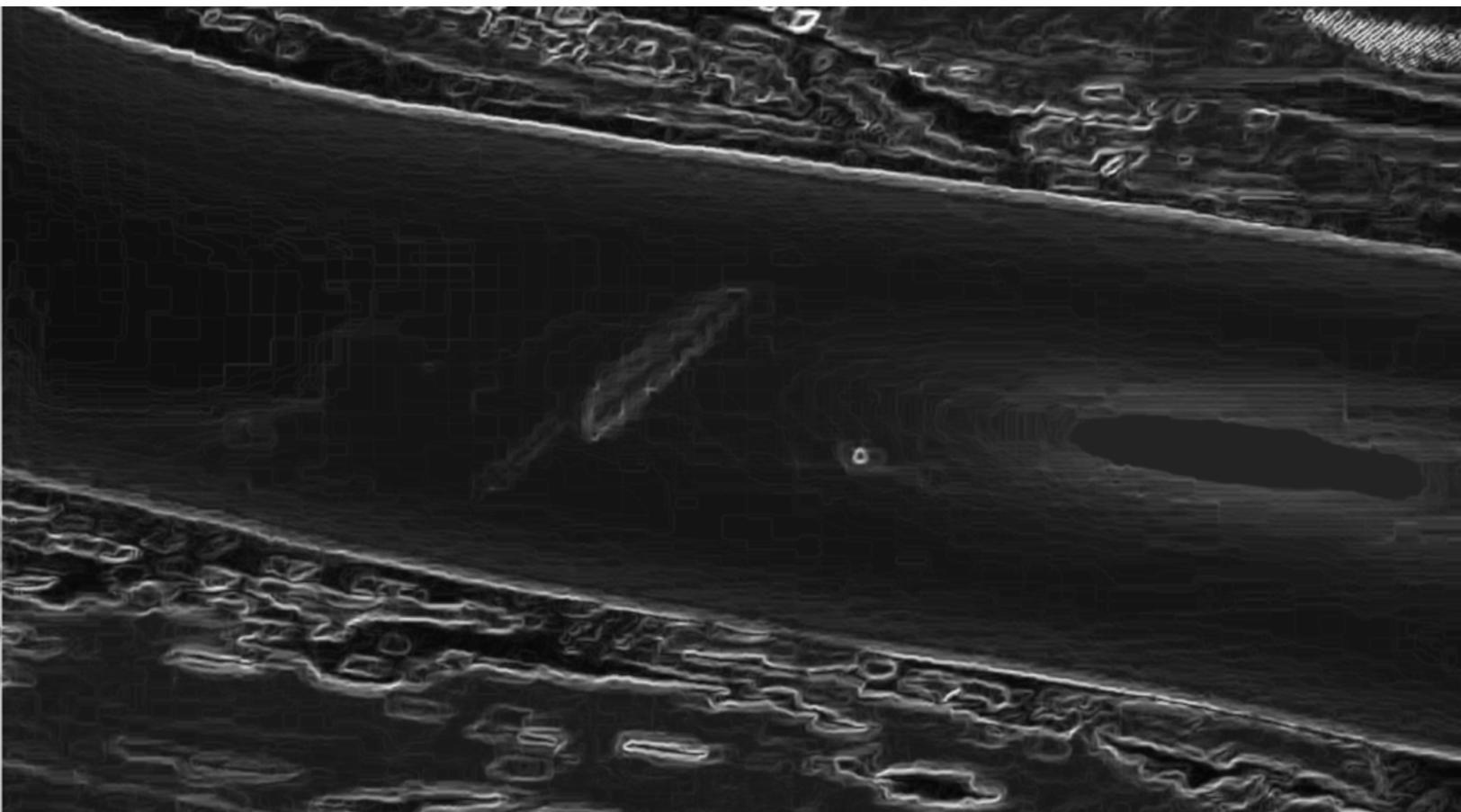
Estos dos espacios, y en particular este hecho histórico, dialogan a su vez con un acontecimiento contemporáneo anclado en el barrio toba: el proceso de monitoreo militar realizado sobre el barrio en junio de 2020 utilizando la argumentación de controlar la propagación de la covid-19 mediante drones de la policía del Chaco (figura 5).⁹

Tal como en 1924, en el contexto de huelga de las comunidades *qom* y *moquit*, sobrevoló un avión de la fuerza área del Chaco y redujo desde ahí a quienes se manifestaban en huelga; los drones en el barrio buscaron también registrar desde el cielo el accionar de quienes habitan en el barrio toba.

Se actualiza así lo que la realizadora define también en su sinopsis de obra como legado moderno colonial, que opera nuevamente “bajo el lema del cuidado, la legalidad de la persecución y el abuso de poder.” Resurge, según Mignolo (2007, 29), la retórica de la modernidad y el imaginario imperial enmarañados en la red de jerarquías interdependientes, códigos visuales y maneras de objetivizar la mirada; culturas visuales racializadas e inferiorizadas a través de las múltiples y combinadas discriminaciones de la modernidad-colonialidad desde donde “se produce una compleja epistemología visual” (León 2012, 116).

Sin embargo, a diferencia de aquel avión de 1924, uno de esos drones fue derribado por un habitante del barrio a través de un hondazo (una suerte de arma casera fabricada artesanalmente para arrojar piedras). Ese gesto es rescatado por la realizadora como “resistencia contra el despotismo de las imágenes”; que desarma la articulación colonial entre la mirada y sus mecanismos cartográficos de territorialización, en un doble juego de corporización-visibilidad/descorporización-invisibilidad en el contexto de la “tele-colonialidad” que trabaja sobre el control geopolítico de la alteridad global basado en la administración de imágenes a distancia (León 2012, 116).¹⁰

Figura 6. Still II.
Ashipegaxanaxanec.
Maia Navas.



¿Qué ven las máquinas de vigilancia del Estado? ¿Qué vieron los drones de la policía que sobrevolaban el barrio Gran Toba durante la pandemia? Las preguntas se afirman en la prosopopeya como forma retórica que advierte sobre cualidades animadas en objetos inanimados para invencionar imaginarios que se construyen audiovisualmente.

La intervención fabulante planteada en el videoensayo se basa en el trabajo con imágenes pobres, de baja resolución, residuos audiovisuales de esas máquinas y testimonios casuales. Busca contraponerse al principio de la ciencia forense que reza: “para resolver un crimen, el policía necesita ver mejor y saber más que quien lo ha cometido” (Weizman 2017, 15). Hay datos que nos resultan inaccesibles y otros que quedan registrados por medio de celulares de civiles, como el de la realizadora. A partir de estos fragmentos, se reconstruye lo ocurrido mediante la imaginación de los hechos y las relaciones entre estos.

El tratamiento estético de las imágenes en blanco y negro fue construido basados en la utilización de una metáfora a partir del uso del algoritmo Canny.¹¹ Este es utilizado en la disciplina forense llamada esteganografía, que es también una tecnología de vigilancia. La esteganografía, del griego “escritura cubierta u oculta”, se define como el ocultamiento de información en un portador, de modo que no sea advertido el hecho mismo de su existencia y envío. A partir de estos usos, la metáfora planteada se basa en la articulación del principio del método de sustitución sobre imágenes (del algoritmo Canny) y los fines de la persecución indígena a través de imágenes aéreas con drones. Ambas suponen que en toda imagen hay áreas con datos pocos significativos, que pueden, por tanto, ser sustituidas por otros datos, realizando cambios que no sean detectados, en este caso, por la vista. Drones que ven según píxeles cada habitante del barrio *qom* reducido a un potencial pixel poco significativo. Existen, por ende, píxeles y vidas menos significativas que otras.

En tal sentido, afirmamos que se comenten crímenes y violaciones a través de imágenes. El uso audiovisual de este elemento retórico evidencia mediante astucias de la estética forense artificios que develan la criptografía del poder, y dan a ver los mecanismos que vuelven invisible lo visible y que permiten la racialización del cuerpo indígena. Según León (2012), “la racialización de la diferencia se transforma en una realidad natural incontrovertible que tiene su demostración en el registro visual. La diferencia cultural empieza a ser capturada, conocida y administrada a través de los vectores de luz de los regímenes escópicos que tramitan la significación, el deseo y el control de la otredad” (120).

La crítica decolonial, propuesta por la pieza audiovisual que nos ocupa, permite así “situar los dispositivos y aparatos de grabación y reproducción de imagen en la genealogía de larga duración de la modernidad-colonialidad que se remonta al siglo XV” (León 2012, 120). Este es otro de los puntos a considerar en esta producción: el “retorno de las imágenes”, una repetición por medio de semejanzas desde donde se deconstruye una genealogía de la colonialidad del ver (Barriendos 2008, 7). Mediante un cuestionamiento a los procesos de actualización de las imágenes archivo sobre la alteridad indígena vista como “peligro”,¹² se habilita un sistema de analogías emparentada con “la búsqueda de la distancia etnográfica y las tecnologías de la mirada panóptica colonial, en tanto que metáforas de un ver transparente e inocente” (Barriendos 2008, 10). Lo que retorna es, según Barriendos, “la permanente reinención de un régimen lumínico que cíclicamente construye y devora al Otro por un lado, y busca y esconde la mismidad del que mira, por el otro” (7). Tales representaciones reaparecen adaptadas y renovadas “sedimentando las imágenes-archivo occidentales sobre lo indígena”, que se han ido sobreponiendo a modo de capas unas sobre otras.

En tal sentido, la imagen del dron está “endeudada” con representaciones y acciones vinculadas a la “mirada panóptica colonial” (Zavala 1992, citado en Barriendos 2008, 2), fundadora de una “geopistemología de la mirada moderno-colonial” (4) que operó como el sustrato para el diseño de los mapas imperiales del Nuevo Mundo.

No obstante, cabe asumir que las similitudes podrían ser débiles (burdas) explícitas (el avión, el dron) y detenerse allí o tensarse sagazmente; arrojarse a los abismos de lo que aparece lógicamente como carente de vinculación: el barrio toba de Resistencia, en el contexto de la pandemia de la covid-19 en 2020 y la masacre de Napalpí en 1924. Esta yuxtaposición consigue poner en contradicción la “cultura visual colonial trasatlántica, los imaginarios eurolatinoamericanos actuales y la necesidad de pensar, en toda su dimensión corpo-política, nuevas formas de representación de aquellos sujetos que las teorías postcoloniales definieron equivocadamente como ‘subalternos’” (Barriendos 2008, 10).

Cuanto más grandes y profundos los abismos, más audaces son las metáforas y es allí, en este abismo o partir de él, donde se construye el gesto del hondazo como “acto de resistencia”. *Ashipegaxanaxanec* interroga, así, los modos posibles de las configuraciones de visibilidad contemporánea involucrando el cuerpo: el de la misma artista. Ese cuerpo cuyos ojos ven (esa mirada hacia las cosas, hacia el cielo, que era/es lo único que puede verse en un contexto de encierro, mirada que se confunde con la mirada hacia ese ver del dron que mira). Este entrecruzamiento que se efectúa al margen del mundo y en el año de la pandemia. Quien reflexiona así desde sí misma parece flotar sobre la realidad conocida dejándose arrasar por la politicidad del tiempo, la deconstrucción de las dicotomías, la retoricidad del lenguaje (García 2017, 15, 18).

La apuesta de la realizadora es la de una contra-cartografía delineada desde una autorreflexividad explícita. Desde este lugar de enunciación, se juega a su vez nuestra propia autorreflexividad antiocularcéntrica, a partir de la cual nos proyectamos al necesario “diálogo interepistémico entre las culturas visuales eurocentradas y culturas visuales que fueron racialmente inferiorizadas a través de las tecnologías moderno-coloniales del ver”. Es desde aquí que nos permitimos considerar “paradigmas escópicos adyacentes, alternativos y contestatarios inscritos en el desarrollo histórico de la modernidad colonial” (Barriendos 2008, 8), como los que se proponen desde el campo experimental de las prácticas artísticas contemporáneas.

La propuesta de la realizadora opera, entonces, en una suerte de juego paradójico consistente en invertir el orden de “descorporización e invisibilización” instaurado por la mirada imperial y revisitado por las tecnologías de control contemporáneas. Al decidir mostrar sin mostrar, des-ocultar ocultando a través del algoritmo forense esos cuerpos racializados e inferiorizados por el paradigma jerárquico-civilizatorio de percepción de “lo indígena”, la autora explicita su propio posicionamiento ocular y su marco de enunciación ético-estético. La pieza quiebra el modelo narrativo moderno, colonial, hegemónico y, con él, las “retóricas visuales europeizantes en tanto discursos iconográficos” (Barriendos 2008, 4).

La tentativa consiste, así, en un abordaje experimental inmerso en la crítica de las políticas de la representación de las minorías indígenas y del saber académico de las epistemologías definidas por Barriendos (2008, 7) como “lumínicas” y “etnófagas”. Estas están, al decir del autor, fuertemente relacionadas con los paradigmas lumínicos imperiales que han caracterizado el régimen esópico de la modernidad colonial. De esta forma, aquellas narrativas, relatos, categorías e imaginarios imperiales propios de la modernidad tardocapitalista son desplazados y cuestionados desde la crítica decolonial asumida en la pieza audiovisual.

Las configuraciones panópticas coloniales y los regímenes escópicos de la modernidad son sometidos en *Ashipegaxanaxanec* a una crítica antilumínica sintetizada en el recurso de la imagen negra. Con ella, se cuestiona también el saber ocularcéntrico, desde donde operan los dispositivos contemporáneos de vigilancia, la normatización de la mirada y el consumo insaciable de alteridad de herencia colonial en el contexto actual de las economías transculturales globales (Barriendos 2008).

En la “invisibilidad del observador” (aviador del dron), que reproduce los mecanismos cartográficos de visualización idealmente “objetivos y desafectados” propios de la tradición renacentista, se reproduce también aquella territorialización colonial de la alteridad que operaba a la par de una desterritorialización del punto de observación y enunciación del saber etnográfico, apostando a la supuesta transparencia de su mirada (Barriendos 2008, 5).¹³

En el video, por el contrario, la aparición del territorio peligroso convertido en imagen y la desaparición del sujeto que observa es sometida a un procedimiento retórico de inversión mediante la figura del quiasmo en tanto recurso de repetición o paralelismo cruzado. En virtud de este recurso, tiene lugar la desaparición del territorio indígena “peligroso-enfermo” (potencial amenaza en la propagación de la covid-19) y la aparición de quien mira lo que miran los dispositivos de control y visualización policiales (la propia realizadora). Inversión del funcionamiento ocular del dron en su consustancial negación de quien lo controla y opera. Quiebre de la “retórica cartográfico-imperial y la colonialidad de ver” y su consustancial “idea de descubrir la alteridad y desaparecer la mismidad en el acontecimiento performático de la mirada transcultural (Barriendos 2008, 4).

Por otro lado, pensar la puesta en relación con las imágenes producidas por medios disímiles y el gesto anacrónico del hondazo, cuyo efecto es una imagen negra, pretende construirse como archivo anómalo. Busca ampliar el saber desde su anormalidad, desde su diferencia, lo cual es también la función del archivo. Esta anomalía interviene en tanto elemento presente para la construcción de una matriz perceptiva decolonial. Es, entonces, el montaje de una máquina de fabulaciones y resistencias, máquina plebeya que integra imágenes negras como dispositivo que propone formas de mirar contrahegemónicas.

Tiene lugar, entonces, una interrogación por el montaje (temporal, discursivo, verbal y visual) que asume la contingencia, pero a la vez se compromete con la construcción de nuevos paradigmas epistémicos, éticos y estéticos. Montaje que produce la imagen, las imágenes, la memoriam, pero que es a su vez el resultado de una técnica de lectura, una habilidad de la mirada, un ejercicio del ver sin poseer, acercándose (figura 7).

Figura 7. Still III.
Ashipegaxanaxanec.
Maia Navas.



antes o después se produjo el disparo de esta fotografía

Saber mirar una imagen, sostiene Didi-Huberman (2013, 7), es, en cierto modo, “volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una ‘señal secreta’, una crisis no apaciguada, una falla, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado.”

Ashipegaxanaxanec parte de la mudez provisoria ante algo que nos desconcierta (el encierro, el aislamiento y la imposibilidad del contacto físico). Frente a desposesión de la capacidad para darle sentido a algo que nos atraviesa enteros porque simplemente resulta completamente desconocido, se impone la construcción de ese silencio en un ejercicio del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés y entrar en diálogo con restos de esa atmósfera de encierro, aislamiento que supusieron las reducciones indígenas (figura 8).

La propuesta plantea, entonces, que saber mirar no es más ni menos que asumir el desconcierto inicial de todo comienzo involuntario, para, a partir de allí, asumir el riesgo de la posibilidad de transformar nuestro lenguaje y, por tanto, nuestro pensamiento. Nombrar de otro modo, pensar distinto, mirar de nuevo. Para ello, hace falta saber mirar y reutilizar eso que vemos.

El buen uso de la imagen, sostendrá Didi-Huberman (2015), es, sencillamente, el buen montaje, consistente, por un lado, en disponer las diferencias, en desorganizar el orden de aparición y en provocar el choque de comparaciones, confrontaciones; pero también, por otro, en mostrar las aberturas, las grietas, los pliegues; por dislocaciones, por separaciones. No se trata solo de unir sino de espaciar, de mantener la frontera, aunque esta ya haya sido cruzada.¹⁴

Esta es la operatoria que articula el engranaje audiovisual de *Ashipegaxanaxanec*, componiendo mediante fragmentos por afinidad electiva y afectiva, desjerarquizando y proyectando en el mismo plano de proximidad una red de heterogeneidades copresentes pero diferentes. El resultado podría ser el pastiche, el *kitsch* abigarrado de la conjunción múltiple de lo diferente o la tensión entre y desde paradojas que despliega esta producción.

Figura 8. Still IV.
Ashipegaxanaxanec.
Maia Navas.



La experiencia paradójica entre ver, vincular imágenes y palabras, imágenes y testimonios. La tensión entre temporalidades contradictorias que abre/habilita una imagen; la del avión de Lehmann Nitsche; ese “anacronismo” que clausura toda inmediatez de la imagen.

Las imágenes, sostiene Didi-Huberman (2013), no son ni inmediatas, ni fáciles de entender (aunque circulen con profusa y reiterada recurrencia). Por otra parte, ni siquiera están “en presente”, como a menudo se cree de forma espontánea. Y es justamente porque las imágenes no están “en presente” por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria.

Las fotografías de Lehmann Nitsche son hoy día moneda corriente, se las considera, incluso, en trabajos prácticos de estudiantes; las copias están a disposición de cualquier persona en la red y cualquiera que desee hacer uso de ellas puede hacerlo sin necesidad de tramitar derechos de autor o permisos de reproducción. Pero esta disponibilidad, esa inmediatez de las imágenes, puede ser solo eso: demasiado (demasiado fácil, demasiado cerca) y convertirse en nada si lo que se hace con ella es solo reiterar la infinidad de discursos condescendientes, vacíos de tanta reiteración, que existen a su alrededor.

Según Ticio Escobar, “no basta con subir condescendentemente a los invisibilizados al pedestal glorioso de la gran visibilidad pública”, ni de “efectuar pequeñas concesiones superficiales hacia un colectivo discriminado, con una influencia escasa o nula en la modificación del *statu quo* y evitar así acusaciones de prejuicio y discriminación” (Batalla 2020), sino de desestabilizar los discursos y las miradas imperantes, y habilitar capas de significado múltiple en cada una de las imágenes.

Por eso, resultan problemáticas propuestas como *Ashipegaxanaxanec*, que ponen sobre el tapete (traen a la mesa de discusión) otro punto relevante: la pregunta por el lugar, el sentido, lo propio del archivo y de la memoria, para comenzar a explorar a partir de la laguna de esa naturaleza agujereada propia del archivo y de la memoria, y sin la cual no serían más que simples resabios acumulados.

Los archivos de imágenes son siempre difíciles de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su “armado” es un laberinto y este está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables. Lo mismo ocurre con la memoria. La apuesta audiovisual analizada es, precisamente, una tentativa arqueológica por tensar trozos de imágenes supervivientes, necesariamente diferentes entre sí y anacrónicas, puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Su exploración supone bucear por ese espaciamiento lagunoso que alberga vacíos, huecos imposibles de llenar, apenas vislumbrados desde el dispositivo de la cámara. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje (Didi-Huberman 2006). El montaje hace visibles los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan cada acontecimiento, cada gesto, cada nueva visualidad en expansión.

A modo de conclusión

El lugar de enunciación de *Ashipegaxanaxanec*, en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas, deriva en la posibilidad de insurgencia estética, ya que clausura las tentativas de exotización hegemónica por parte de los dispositivos de control que reactualizan percepciones históricas sobre comunidades vulnerabilizadas.

El trabajo de o con archivos visuales sobre indígenas latinoamericanos y el montaje como procedimiento estético que propone habilita ejercicios estéticos decoloniales que apuestan a la deconstrucción epistemológica y a la reconfiguración de nuevas sensibilidades de conocimiento científico, académico y artístico.

En este contexto, un medio se relaciona con otro a partir de sus materiales e instrumentos específicos, con la pretensión de, como advertimos en este análisis, decolonizar la mirada en y sobre una o varias imágenes históricas. La experimentación de y con los medios a través del montaje resulta, entonces, decisiva. Montaje que se desprende, produce y sostiene en el *fragmento* y en la potencialidad retórica de la metáfora, la prosopopeya y el quiasmo. Propuestas como *Ashipegaxanaxanec* son apuestas de vaciamiento, de liberación, de lo que, según Cangi (2018), “no puede ser exotizado por una mirada hegemónica, exterior y colonial a su práctica” (133).

Estas formas de producción de sentido recuperan los debates en torno a las lógicas no hegemónicas ni convencionales de percepción lineal y progresiva de matriz moderna, europea y colonial. Se despliega así una zona intersticial de indeterminación y suspensión que clausura cualquier binomio antitético. Libera lo imprevisto, concede lo indócil del pensamiento y el gesto artístico. Y aquí la imagen despliega aquello que no se puede mostrar. “Esta impotencia es lo que le confiere su poder específico”: aquello que no se puede mostrar (Mitchell 2016, 65).

Ello nos conduce a retomar la hipótesis de partida, en particular el planteo de este autor, acerca de la ineficacia de los argumentos a favor o en contra del poder de las imágenes en la deconstrucción efectiva de los regímenes escópicos (Jay 2003). Y más aún cuando se trata de pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de imágenes atribuidas como propias, como pertenecientes a su historia, porque tales pueblos, expuestos por y a través de esas imágenes, son también pueblos expuestos a desaparecer. La subexposición (no visibilidad) como el espectáculo (sobrexposición) son dos maneras complementarias de invisibilización. Los pueblos contemporáneos se desfiguran, se vuelven borrosos, chocan con la censura o se hunden bajo un mar indiferente y pixelado. “Demasiada luz encandila”.

¿Qué hacer frente a esto? Tal vez, y por momentos, quizá sea necesario practicar una ética de la ceguera, una poética de lo singular, una microfísica de los gestos. El silencio. La imagen negra. *Ashipegaxanaxanec* busca la invención de nuevas retóricas decoloniales a partir de cercanías situadas en los acontecimientos y da lugar a la convergencia de algoritmos, elementos de la estética forense, registros celulares, material de archivo y testimonio. Operaciones contra las matrices perceptivas naturalizadas a partir de irrupciones que alteran el horizonte visible de la cotidianeidad basadas en el testimonio como intervención.

Se trata de un imperativo ético para hacer existir contra una ignorancia o un menosprecio contra la comunidad *qom*. La urgencia pone en funcionamiento el montaje de imágenes pobres, cuya potencia es la hazaña de hacer posible el registro. De la intensidad y la cercanía de estos acontecimientos emerge la necesidad de testimoniar, poner en funcionamiento una máquina que mira lo que miraron otras máquinas para dar a ver. Aprender a ver mirando mirar, sabiendo que ver no es el ejercicio empírico del ojo, sino la construcción de visibilidades o matrices perceptivas. Mirar con la memoria, ya que de otra forma no sabríamos qué ver.

Rescatar el hondazo como gesto de resistencia es un acto que afirma el derecho a la opacidad. Es un modo de reacción contra las reducciones de la engañosa claridad de los modelos universales (Glissant 2006). Vidas vueltas píxeles en imágenes de vigilancia prontas al control. La resistencia del hondazo alberga la potencia de una acción anacrónica. Un choque de tiempos estalla en el umbral de las tecnologías productoras de imágenes. La imagen negra como forma opaca ampara la diversidad desde un punto de vista no humano. Se presenta como elemento retórico que surge de la ruptura de la imagen. Una manifestación geopolítica y corpo-política (Mignolo 2008) que pone en funcionamiento saberes ancestrales en torno a la construcción y el manejo de la honda de la comunidad indígena *qom*. Un saber extraído de la periferia como perspectiva epistémica subalterna del conocimiento. Un movimiento de criollización audiovisual y fabricación de retóricas decoloniales latinoamericanas.

[NOTAS]

1. Nos referimos a la región del Gran Chaco argentino. La zona conocida como Chaco argentino comprende las actuales provincias de Chaco, Formosa, suroeste de Salta y norte de Santa Fe. Integra, a su vez, una amplia región situada en el centro-oeste del continente sudamericano denominada Gran Chaco, que abarca, además, las tierras del oeste del Paraguay y el sureste de Bolivia.
2. Nos referimos a las matrices coloniales que operan como base de los discursos y las imágenes sobre las alteridades indígenas latinoamericanas y que desde el pensamiento crítico de la teoría decolonial se plantean como estructurantes de la colonialidad del poder (Quijano y Wallerstein 1992) abarcativa de una colonialidad del saber (Lander 2000) y una colonialidad del ver (Barriendos 2011, 2008). Esta perspectiva sostiene que los países colonizados no cambiaron su estructura racializada colonial con las independencias, sino que el poder eurocentrado se revirtió en el del Estado nación. Esa colonialidad del poder incluyó la manera de producir y valorar los saberes, según un ordenamiento determinado por sujetos modernos blancos, patriarcales y capitalistas. Supuso también una colonialidad del ver, según Barriendos, en tanto las imágenes se construyen y sostienen en “las culturas visuales imperiales, el ocularcentrismo militar-cartográfico y la génesis del sistema mercantil moderno-colonial” (León 2012, 115-116).
3. Moderno, posmoderno, altermoderno, ciencia newtoniana, teoría cuántica, teoría de la relatividad, etc.
4. Para entonces, el Chaco institucionalmente era un territorio nacional, forma de organización que, a diferencia de las provincias argentinas, no podía elegir su gobernador, que era designado por el poder ejecutivo nacional, con acuerdo del Senado (Giordano 2004).
5. Para un mayor desarrollo, véase el análisis de Dávila (2015) que recupera abordajes exhaustivos de estudios ineludibles sobre este tema, tales como Cordeu y Siffredi (1971), Miller (1967, 1979), Salamanca (2009), Trincheró (2000, 2009) y Gordillo (2006). Tales estudios interpretan el acontecimiento como intentos de “renovación religiosa y sociopolítica, fundados en la creencia en el advenimiento de una nueva era superadora de la condición de opresión propia del presente. Para estos autores, la religiosidad toba tradicional incluye dos niveles históricos, Horizonte Cazador e Irradiado, cuya síntesis favoreció una respuesta de carácter mesiánica” (13).
6. Transcurrido el hecho, el Estado mantuvo un rol activo sobre la reducción, con lo que se acentuó la imposición político-cultural territorial. La llegada de contingentes de inmigrantes de Europa del Este, hacia 1923, profundizó el conflicto sobre el control de las tierras, de modo que es este uno de los ejes problemáticos centrales sin resolución más actuales.
7. Esta condición de “amigos” aparece como tal desde el referente fotográfico. Pero, en la memoria de los sobrevivientes de la masacre y de sus descendientes, los vilelas fueron y siguen siendo los “entregadores” de indios a las autoridades policiales, los informantes del lugar donde se encontraban los “sublevados”. Por ello, estas imágenes pueden ser decodificadas tanto para hacer visibles el control, el disciplinamiento y los conflictos con la administración reduccional, como también para comprender los problemas interétnicos en este contexto (Giordano 2004; Giordano y Reyero 2012).

8. Trálier disponible en <https://vimeo.com/562448598>. Obra completa, próximamente en: <https://maianavas.com/>.
9. En este mismo contexto, en el control de aislamiento social y obligatorio de la covid-19, en junio de 2020, se produjo un ataque a la comunidad del barrio indígena Bandera Argentina de la localidad de Fontana, Chaco, por parte de efectivos de la policía provincial. Un grupo de policías reprimió con golpes, balas de plomo, secuestro, tortura y abuso sexual a integrantes de una familia qom, como parte de un allanamiento ilegal acusándolos de infringir las medidas de aislamiento y propagar el virus. Este hecho se encuentra documentado en registros de celulares de familiares de las víctimas (Meyer 2020).
10. "La tele-colonialidad visual nos pone de frente a una red de dispositivos mediáticos transnacionales que se basan en la explotación colonial de conocimientos, representaciones e imaginarios y que tienen como finalidad la reproducción de las jerarquías de clase, raciales, sexuales, de género, lingüísticas, espirituales y geográficas de la modernidad-colonialidad euro-norteamericana" (León 2012, 116).
11. Su utilización permite la identificación de bordes de objetos para develar el ocultamiento de información u objetos software en otros objetos, denominados portadores, y ser enviados desde un emisor hacia un receptor, a efectos de lograr una transmisión encubierta. El principio de aplicación de este método se basa en las limitaciones de los sentidos humanos, en particular la vista y el oído, utilizando archivos de audio, imágenes y video. La aplicación de ciertos filtros, como en este caso el Canny, a imágenes digitales permite la detección de discontinuidades, tales como puntos, líneas y bordes. La detección de bordes se considera como el método más común para identificar discontinuidades significativas en los niveles de grises entre píxeles. Esta función resalta los bordes de la imagen, tomando como entrada una a escala de grises y dando como resultado otra imagen, en blanco y negro, que representa los bordes o discontinuidades (Rodríguez et al. 2014).
12. Siguiendo a Barriandos (2008), "utilizamos el concepto de imágenes-archivo para referirnos a la función de ciertas imágenes en tanto que depositarios de otras imágenes y representaciones. Las imágenes-archivo son entonces imágenes formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónico-arqueológica" (10).
13. Esta estrategia etnográfica imperial de descorporización de la mirada (supuestamente desnuda de todo artificio) se configuró en un mecanismo de "doble desaparición" (o "doble régimen de lo desaparecido") con la "invisibilidad" evidente del observador (del que "escrutina y rumia con su mirada lo ignoto y lo salvaje"), por un lado, y con la "invisibilización táctil y consumible (deshumanización etnográfica radical)" de la alteridad indígena, por otro (Barriandos 2008, 5, 6).
14. Al decir de Rancière (2011), "es necesario [...] que la frontera esté siempre ahí y sin embargo ya haya sido cruzada" (62).

[REFERENCIAS]

- Batalla, Juan. 2020. "Ticio Escobar: 'Los museos del centro privilegian lo que coincide con su sensibilidad, su pensamiento y, sobre todo, sus intereses'". *Infobae*, 2 de septiembre. <https://www.infobae.com/cultura/2020/09/01/ticio-escobar-los-museos-del-centro-privilegian-lo-que-coincide-con-su-sensibilidad-su-pensamiento-y-sobre-todo-sus-intereses/>
- Barriendos, Joaquín. 2008. "Apetitos extremos: La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias". Acceso el 19 de abril de 2021. <https://transversal.at/transversal/0708/barriendos/es>.
- Barriendos, Joaquín. 2011. "La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Nómadas*, n.º 1 35: 13-29. Acceso el 5 de septiembre de 2012. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf>.
- Brea, José Luis. 2005. "Los estudios visuales: Por una epistemología política de la visualidad". En *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 5-14. Madrid: Akal.
- Cangi, Adrián. 2018. "Prácticas de frontera: Cartografías e imágenes de la precariedad del 'hay-sin'". En *De lo visual a lo afectivo: Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*, editado por Mariana Giordano, 131-140. Buenos Aires: Biblos.
- Carlón, Mario. 2010. "La mediatización del 'mundo del arte'". En *Mediatización, sociedad y sentido: Diálogos entre Brasil y Argentina*, dirigido por Antonio Fausto Neto y Sandra Valdetaro, 187-215. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Acceso el 19 de abril de 2021. <http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1500/Mediatizaci%C3%B3n,%20sociedad%20y%20sentido.pdf?sequence=1>.
- Carlón, Mario. 2014. "¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea? Efecto arte y el nuevo valor del presente en la era de internet". En *Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones*, compilado por Florencia Laura Rovetto y María Cecilia Reviglio, 24-41. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Acceso el 19 de abril de 2021. <http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/4974>.
- Cordeu, Edgardo y Alejandra Siffredi. 1971. *De la algarroba al algodón: Movimientos milenaristas del Chaco Argentino*. Buenos Aires: Juárez.
- Dávila, Lena. 2015. "Robert Lehmann-Nitsche: Pruebas contundentes sobre su presencia en Napalpí en tiempos de la masacre". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68052>.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Cuando las imágenes toman posición. Vol. 1: El ojo de la historia*. Madrid: Antonio Machado.
- Didi-Huberman, Georges, Cheroux Clement y Arnaldo Javier. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Fontcuberta, Joan. 2016. *La furia de las imágenes: Notas sobre la posfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- García, Luis Ignacio. 2017. "Introducción: Hacia una teoría política de la imaginación colectiva". En *La imaginación política: Interrogantes contemporáneos sobre arte y política*, editado por Luis Ignacio García, 7-25. Adrogué: La Cebra.
- Giordano, Mariana. 2004. *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Al Margen.
- Giordano, Mariana. 2009. "Estética y ética de la imagen del otro: Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco". *Aisthesis*, n.º 46: 65-82. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200004>.
- Giordano, Mariana. 2011. "Someter por las armas, vigilar por la cámara: Estado y visualidad en el Chaco indígena". *Sociedade e Cultura* 14, n.º 2: 383-400. DOI: 10.5216/sec.v14i2.17612.
- Giordano, Mariana y Alejandra Reyero. 2009. La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea: Actualizaciones de viejas percepciones. *Ramona: Revista de Artes Visuales*, n.º 94: 29-36. Acceso el 19 de abril de 2021. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/22316>.
- 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.
- Glissant, Édouard. 2006. *Tratado del todo-mundo*. Barcelona: El Cobre.
- Jay, Martín. 2003. "Regímenes escópicos de la modernidad". En *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, 221-252. Buenos Aires: Paidós.
- Lander, Edgardo, comp. 2000. *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- León, Christian. 2012. "Figura, medios y telecolonialidad: Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales". *Aisthesis*, n.º 51: 109-123. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>.
- Meyer, Adriana. 2020. "Brutal ataque policial, con torturas y abuso sexual, a cuatro jóvenes qom en Chaco". *Página 12*, 3 de junio. Acceso el 19 de abril de 2021. <https://www.pagina12.com.ar/269912-brutal-ataque-policial-con-torturas-y-abuso-sexual-a-cuatro->
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Mignolo, Walter. 2008. *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires: Del Signo.
- Mignolo, Walter. 2010. "Aiesthesis decolonial". *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 4, n.º 4: 10-25. Acceso el 19 de abril de 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>.
- Mignolo, Walter. 2011. "Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica". Acceso el 19 de abril de 2021. <https://transversal.at/transversal/0112/mignolo/es>.
- Mirzoeff, Nicholas. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, William John Thomas. 2003. "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales*, n.º 1: 17-40.

- Mitchell, William John Thomas. 2009. *Teoría de la imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Mitchell, William John Thomas. 2016. "¿Qué quieren realmente las imágenes?". *Cuadernos de Teoría y Crítica*, n.º 2.
- Quijano, Aníbal y Immanuel Wallerstein. 1992. "La americanidad como concepto o América en el moderno sistema mundial". *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n.º 134: 583-592.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, Jacques. 2016. "¿Quiéren realmente vivir las imágenes?". *Cuadernos de Teoría y Crítica*, n.º 2: 75-88.
- Rodríguez Medina, Gustavo, Navas G. Sergio y Jorge Eterovic. 2014. "Aplicación del filtro de Canny en la esteganografía digital". XVI Workshop de Investigadores en Ciencias de la Computación, 14 de mayo.
- Weizman, Eyal. 2017. *Forensic Architecture: Hacia una estética investigativa*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo.