

**ARCHIVO Y PERFORMANCE: REFLEXIONES A PARTIR DE *DOS AMERINDIOS NO DESCUBIERTOS EN BUENOS AIRES*, DE COCO FUSCO Y GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA**

**ARCHIVE AND PERFORMANCE: REFLECTIONS ON *TWO UNDISCOVERED AMERINDIANS IN BUENOS AIRES*, BY COCO FUSCO AND GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA**

**Resumen**

En el siguiente artículo, proponemos un análisis de la exposición del Malba *Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires* de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco<sup>1</sup>. Esta exposición fue realizada de manera virtual en el año 2020 (y continúa hasta septiembre de este año) como parte del programa llamado *La historia como rumor*. El fin del programa es recuperar distintas *performances* icónicas de América y el Caribe a partir de registros (en fotos, videos o textos), testimonios y comentarios de los distintos participantes y asistentes de la obra artística. En ese marco, Gabriela Rangel (Malba), en colaboración con Sol Henaro (Museo Universitario de Arte Contemporáneo), realizó la curaduría de una exposición de registros y testimonios de la que fue una *performance* paradigmática, *La pareja en la jaula*, presentada en la Fundación Banco Patricios en agosto de 1994. Para el análisis que sigue, prestamos especial atención algunas estrategias discursivas desplegadas por los artistas y al procedimiento de montaje que propone la exhibición del Malba, en el cual se busca contraponer la obra de Fusco y Gómez-Peña a nuestra propia historia de colonialismo y zoológicos humanos. Si bien este artículo se inscribe en un proyecto mayor de doctorado, en esta instancia nos enfocamos especialmente en el análisis de algunos de los materiales presentados en la exposición, pero al mismo tiempo recurrimos a un archivo más amplio que reúne ensayos, entrevistas de los artistas y registros audiovisuales de la presentación en Buenos Aires en particular, y de la gira en general. Nuestra investigación apunta a responder qué lecturas de la obra se pueden desplegar en la actualidad en el contexto argentino y cómo interviene en un orden del archivo que responde, a nuestro entender, a regímenes coloniales de poder.

**Palabras clave:** archivo; nación; colonialismo; *performance*.

## Abstract

In the following paper, we propose a review and analysis of the Malba exhibition *Two undiscovered Amerindians in Buenos Aires* by Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco. This exhibition was held virtually in 2020 as part of the program called *History as Rumor*. The purpose of the program is to recover different iconic performances of Latin America and the Caribbean from records (in photos, videos, or texts), testimonies, and comments of the different participants and assistants of the artistic work. Within this framework, they recovered and mounted an exhibition of one paradigmatic performance, also known as “The couple in the cage”. This action sought to present itself as a critical response to the celebratory context of the so-called “discovery of America”. For the following analysis, we pay special attention to the mounting procedure proposed by the Malba exhibition, which seeks to contrast the work of Fusco and Gómez-Peña with our own history of colonialism and human zoos. Although this work is part of a larger Ph.D. project, in this instance we focus especially on the analysis of some of the materials presented in the exhibition, but at the same time, we draw on a broader archive that brings together essays, interviews with the artists and audiovisual records of the work. Our research aims to answer what readings of the work can be deployed today in the Argentine context and how it intervenes in the order of the archive linked to dominant imaginaries and narratives of the nation.

**Keywords:** archive; nation; colonialism; performance.

## Presentación

La exposición virtual que analizamos en este artículo se da en el marco de un programa de exhibiciones *online* (*La historia como rumor*) concebido por la entonces directora del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), Gabriela Rangel, y que tiene como objetivo documentar y contextualizar distintas *performances* ocurridas en América y el Caribe de mediados a finales del siglo XX. Como se afirma en la justificación del programa, cada *performance* se exhibe a partir de un vasto registro de la acción que conforma el material de archivo compuesto por fotografías, videos, testimonios y documentos de prensa que permiten reconstruir la obra (de carácter supuestamente efímero<sup>2</sup>) y su contexto. A su vez, y es lo que nos parece más

interesante, la intención explícita del ciclo apunta a que la selección de voces que comentan las obras ayuden a recontextualizar las distintas *performances* como manifestaciones contemporáneas.

En esa línea, el museo propuso recuperar una obra icónica de Coco Fusco<sup>3</sup> y Guillermo Gómez-Peña<sup>4</sup>, que formaba parte de una gira mundial por diversas ciudades (la mayoría de Estados Unidos, pero también de Europa como Londres y Madrid, y de Oceanía y Sudamérica como Sídney y Buenos Aires). Como dice en la presentación de la muestra: “*Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires* [agosto de 1994], consistió en una jaula instalada junto a la vidriera del edificio [Fundación Banco Patricios], donde Fusco y Gómez-Peña realizaron acciones vestidos como aborígenes durante tres días en jornadas de seis horas” (2020, párr.1). En la recontextualización propuesta por el Malba, nos interesa particularmente entender algunas estrategias discursivas desplegadas por los artistas en la concepción original de la acción y también el ejercicio de montaje que se propone en la muestra. La curadora dispuso en la página web los registros y los testimonios de la *performance* junto a otros ejemplos de zoológicos humanos, pero especialmente en relación a las exposiciones de indígenas en Argentina. En ese marco, cobra relevancia la participación del Colectivo GUIAS (Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social)<sup>5</sup> y la exposición de la muestra fotográfica *Prisioneros de la ciencia*, dispuesta conjuntamente con la obra de Fusco y Gómez-Peña. Creemos que este montaje conjunto permite establecer relaciones que habían permanecido silenciadas a mediados de los noventa cuando se presentó originalmente la obra.

En Argentina, el único medio gráfico de gran tirada que reseñó en su momento la *performance* fue *Página/12* y el título de la nota, que de algún modo también dejaba entrever el carácter hasta entonces *pasivo* que se les asignaba a los indígenas, fue “El día en que se despertó el indio”. Más allá del titular del artículo, nos interesa detenernos en una entrevista que dio Gómez-Peña casi diez años después al mismo medio periodístico, en ocasión de otra visita al país, pero esta vez no a Buenos Aires sino a Tucumán. Esta nota se puede ver en la sección que la muestra del Malba dedica a la recepción mediática que tuvo la obra en Argentina<sup>6</sup>. Al referirse a la obra *La pareja en la Jaula*, Gómez-Peña dice lo siguiente: “Los artistas de Buenos Aires no entendían por qué estábamos haciendo eso, pensaban que los temas sobre la identidad que planteábamos no les concernían. La obra cayó en el vacío, no había contexto” (2005, párr.1). En el

mismo tenor que las declaraciones de Gómez-Peña, algunos de los testigos convocados por el Malba, como Nora Hochbaum (productora del proyecto de la Fundación Banco Patricios en 1994), Leandro Katz y Roberto Amigo, coinciden en que la obra, si bien fue muy importante en su momento, no generó el impacto mediático que quizás sí tendría en la actualidad, lo cual también puede deberse a la novedad que representaba, para el público general, el arte del *performance*. Pero si entendemos, como veremos más adelante, que las entrevistas y notas de los artistas respecto a la *performance* componen una especie de archivo en negativo de la cultura que nos permite poner el foco en las imposibilidades y las posibilidades discursivas en un momento dado, y si asumimos también que las palabras de Gómez-Peña son fidedignas (aunque esto en realidad es irrelevante, dado que lo que nos interesa son los efectos que producen) y que la mayor parte de los artistas de Buenos Aires no *entendieron* los temas de identidad cultural que trataba la *performance*, ¿qué nos dice esa *falta de contexto*, a la que se refiere el artista, si la leemos en relación al archivo y las narrativas de nación instituidas? ¿Qué significa que la obra haya caído en el vacío? Aunque mejor formulada, la pregunta correcta sería ¿por qué una obra como *Dos amerindios no descubiertos* que interpela críticamente la práctica de los zoológicos humanos cayó en el vacío en un país que contaba con su propio pasado de genocidio y abuso de las poblaciones originarias?

Intentaremos responder algunas de estas cuestiones a lo largo del artículo. Partimos de la tesis de que un orden colonial de los archivos que instaura ciertos imaginarios dominantes de nación dificultó la posibilidad de una lectura de la obra que atendiera a una revisión del genocidio indígena<sup>7</sup> y de las exhibiciones humanas en Argentina. La actualidad de la *performance* invita a reflexionar sobre esas historias silenciadas. Proponemos un análisis de la exposición que busca destacar qué procedimientos artísticos, entre los que reconocemos el montaje y la “antropología inversa” (Gómez-Peña, 2002), provocan una interpelación de ese ordenamiento colonial del archivo. Dado que la *performance* fue pensada originalmente para ser desarrollada ante un público estadounidense y europeo, referenciamos un recorrido desde sus primeras presentaciones (según las declaraciones de los artistas, otros testigos y distintos registros expuestos también por el Malba), hasta el desplazamiento, no solo geográfico sino también semiótico, que derivó en la presentación en Buenos Aires.

### **Un breve recorrido por la gira de *Dos Amerindios no descubiertos visitan...* desde sus inicios hasta Buenos Aires**

Entre 1992 y 1994, los artistas Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco realizaron una *performance* y una gira por diversos países que se volvió paradigmática. Esta acción se formuló como una contribución crítica a los debates en torno al quinto centenario del entonces llamado *descubrimiento de América*. La obra en cuestión fue *La pareja en la jaula*, también conocida como *Dos amerindios no descubiertos visitan...* o *The Guatinaui World Tour (Gira Mundial Guatinaui)*, y consistió en diversas presentaciones por ciudades occidentales de países que, como afirma Diana Taylor (2015), tenían una tradición de violencia y abuso de sus poblaciones aborígenes (p.114). Gómez-Peña (2002) la describe de la siguiente manera:

La metaficción de la “Gira mundial Guatinaui” era la siguiente: Coco Fusco y yo fuimos exhibidos en una jaula metálica durante periodos de tres días como “Amerindios aún no descubiertos”, provenientes de la isla ficticia de Guatinaui (españolización de *what now*). Yo estaba vestido como un luchador azteca de Las Vegas, una suerte de “supermojado” extraído de un cómic chicano, y Coco como una taína natural de la isla de Gilligan. Los “guías” del museo nos daban de comer en la boca, y nos conducían al baño atados con correas para perro. Unas placas taxonómicas expuestas al lado de la jaula describían nuestros trajes y características físicas y culturales en lenguaje académico. Además de ejecutar “rituales auténticos”, escribíamos en una computadora lap-top ..., veíamos atónitos videos de nuestra tierra natal, escuchábamos rap y rock en español en un estéreo portátil, y estudiábamos detenidamente ... el comportamiento del público. ... La gira duró año y medio. Entre otros lugares estuvimos en Plaza Colón de Madrid, la Plaza Convent Garden en Londres, el Smithsonian Institute en Washington, The Field Museum en Chicago, el Museo Whitney de Nueva York, el Museo Australiano de Sydney y la Fundación Banco Patricios en Buenos Aires. Conforme nos desplazábamos de un lugar a otro, el performance se hacía más estilizado, minimalista y simbólico, pero la reacción del público se mantuvo bastante consistente: sin importar el país, más del cuarenta por ciento de nuestro público (en su primera visita) creyó que la exhibición era “real”, que realmente éramos una pareja de indígenas recién descubiertos, sin sentirse obligados a hacer nada al respecto. (Gómez-Peña, 2002, p.83)

De este modo, los artistas presentaban en formato satírico y paródico los zoológicos humanos que fueron muy populares durante el siglo XIX y comienzos del XX como forma de representar a *los salvajes exóticos* y que, según los performanceros tienen un primer antecedente que se remonta a los viajes de Cristóbal Colón, quien en 1493 llevó a un arawak del Caribe para exhibirlo en la corte española. La propuesta buscaba ser una crítica a los modos de concebir la otredad de ciertas construcciones

nacionales dominantes, pero también pretendía movilizar el “inconsciente colonial” (Fusco, 2011) de las distintas sociedades e instituciones en donde la acción era llevada a cabo. Para Diana Taylor (2015), los escenarios, como aquellos que se describen en los diarios de Colón o en los grabados de Theodor de Bry, ejercen un tipo de poder en la “invención del otro”, en el cual el descubridor (aquel que configura visualmente su propia otredad) se sitúa como quien “ve y controla la escena” (p.108). Estos regímenes de visibilidad fueron parodiados en la *performance* a partir del formato moderno del diorama, un cuadro similar a los *tableaux vivants* etnográficos que, según Gómez-Peña (2002, p.81), eran moneda corriente tanto de los *freaks shows* como de los museos de Antropología y de Historia Natural. Ese género, también recreado con ciertas diferencias en algunos medios masivos de comunicación que construyen, dentro de cada formación nacional específica, una alteridad particular, es satirizado en la *performance* ya que, como afirma nuevamente Taylor (2015), el objetivo de la misma era resaltar antes que normalizar la “teatralidad del colonialismo” (p.120). Al parodiar ese formato, buscaban también subvertir la construcción misma del diorama, situando, en la teatralidad de la *performance*, al descubridor/espectador en los márgenes, no ya como quien ve y controla la escena, sino como quien es estudiado y observado, en este caso por los artistas.

La radicalidad de la *performance*, en el contexto celebratorio del quinto centenario, apuntaba originalmente a desmontar las representaciones distorsionadas de la otredad latinoamericana que presentaban los medios estadounidenses: “Estas instalaciones-performances funcionan tanto como escenografías para un teatro de las patologías culturales de la globalización, como un espacio ceremonial *sui generis* donde el espectador/participante –principalmente el europeo y anglosajón– puede meditar sobre su propio racismo hacia las ‘Culturas subalternas’” (Gómez-Peña, 2002, p.81). El espacio reducido en que irrumpía la escena recreaba los modos de ejercicio de poder de ciertos dispositivos visuales que intervienen en la construcción de la otredad en distintos países, mayoritariamente occidentales. Como consecuencia de este ejercicio artístico, surgieron experiencias de las que los protagonistas iban tomando nota, como antropólogos a *la inversa*, antes, durante y después de la acción. Creemos que los testimonios brindados en entrevistas o dispuestos en ensayos, reseñas y crónicas pueden proponer una mirada tanto sobre el comportamiento del público, como sobre los imaginarios dominantes en ciertas zonas de la discursividad social en un momento dado.

Ahora bien, en este punto surge un problema interesante que ya fue abordado por Taylor (2015) en su ensayo sobre esta *performance* y los distintos “escenarios de descubrimiento” y que, entendemos, vale la pena mencionar. Nos referimos, por un lado, a la distinción entre el acto de transferencia en vivo de la acción (que la autora ubica en la dimensión del repertorio) y su migración al archivo, pero también a cómo se relaciona este desplazamiento con el rol asumido por los artistas a la hora de *invertir* los roles propios de la disciplina antropológica y tomar como *objeto de estudio* a los distintos públicos participantes de la obra. Entendemos que, si bien la jaula representa una actuación disruptiva que en su exacerbación desacredita las formas dominantes de recrear la otredad, al mismo tiempo sitúa al público/espectador en un lugar en el que, no importa qué posición asuman, siempre van a fallar. Según el análisis de Taylor, que estudia las primeras presentaciones en Europa y Estados Unidos, la jaula empujaba a los participantes a ocupar un lugar incómodo en donde no le quedaban demasiadas opciones para elegir. Si bien Coco Fusco (2011) recopila las variadas respuestas de cada tipo de espectador (en Europa y Norteamérica) en particular<sup>8</sup>, las reacciones del público mayoritariamente caucásico y anglosajón (a quien, como dijimos, estaba destinada inicialmente la obra) fueron bastante limitadas. En ese espacio, las respuestas más comunes fueron que los miembros del público se mostraban a veces indignados por la exhibición presentada (por lo tanto, creían que la puesta era real); o se sentían burlados y estafados (las imágenes de la otredad presentadas por los artistas, que usaban computadoras y bailaban rap no se correspondían fielmente con los imaginarios preestablecidos de *primitivos* y *salvajes*); o bien, asumían el juego de roles y se acomodaban en el lugar al que la jaula los llevaba, el de recrear, aunque sea lúdicamente, el papel del público colonialista<sup>9</sup>. Esa es una de las características de la acción que resalta Diana Taylor cuando se pregunta por qué tanta gente que estaba políticamente de acuerdo con la *performance* y el video se sintió molesta. En ese mismo texto, ensaya una hipótesis como respuesta: “creo que el enojo viene en parte de la cualidad que tienen ambos [la *performance* y su registro en video] de ‘parecer una prueba’ en la que, no importa cómo, siempre fallamos” (Taylor, 2015, p.123).

Creemos que tanto la *performance* como el film documental dirigido por Fusco y Paula Heredia (titulado *La pareja en la jaula*)<sup>10</sup> ubican a los espectadores en una posición incómoda, ya que los obligan a confrontarse inevitablemente con los propios marcos y comportamientos coloniales de la sociedad de la que forman parte. Esta posición es más

evidente en los registros de archivo (ya se trate del video de Fusco y Heredia o de las distintas fotos y testimonios), presentados casi como documentos que demuestran el comportamiento cultural del público<sup>11</sup> en una determinada época y en cada lugar en particular, en donde casi siempre los que participaron de la *performance* son caracterizados como personas que asumieron fácilmente los roles coloniales que la jaula les proponía. Allí cobra más relevancia la observación de Gómez-Peña que citamos más arriba, en donde señalaba que más allá de que la *performance* variaba de un lugar a otro, el comportamiento del público, en la gran mayoría de los casos, era bastante similar, lo cual da cuenta, al menos en una primera lectura, de un orden colonial de escala tanto local como global. La acción y sus registros se sitúan, entonces, en el lugar ambiguo entre una crítica a las prácticas etnográficas que crean una imagen de la otredad, pero al mismo tiempo como una “antropología inversa” (la categoría es de Gómez-Peña, 2002) o como dice Fusco “etnografía inversa” (2011, p.338), como estrategia artística que invierte de manera satírica y hasta caricaturesca la construcción e invención del *objeto de estudio*, para enfocarse en la crítica de diversas prácticas coloniales asumidas de forma naturalizada. Y esa *antropología inversa* se completa a partir del registro de las prácticas de los distintos públicos, cuyos participantes se muestran casi siempre incómodos tanto por la *performance* en sí como por el rol apresurado<sup>12</sup> que deben asumir.

Antes de continuar, queremos aclarar que el siguiente trabajo se inscribe en un proyecto más amplio desarrollado en el marco de un doctorado en Letras. Para esa investigación, en donde nos propusimos constituir un archivo de las acciones de Gómez-Peña y su tropa “La Pocha Nostra”, resultó de suma importancia el trabajo que realizamos en 2019 durante una pasantía en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) de la Ciudad de México, en donde pudimos acceder al Fondo Guillermo Gómez-Peña, el cual alberga una gran cantidad de reseñas periodísticas, entrevistas e imágenes referidas a la acción de la jaula, que formaban parte de la colección personal del artista, pero que fueron recientemente adquiridas por el fondo de documentación del museo. Es de ese material que tomaremos algunos fragmentos como corpus y objeto de indagación para ponerlos en relación con la exhibición del Malba. Al enfocarnos en ese estudio, nos resulta metodológicamente importante concebir estos registros como índices o “huellas” en el sentido veroniano (Verón, 2011) que señalan los focos en que se ejerce con mayor densidad un poder colonial en ciertas zonas discursivas y en un momento dado. El propio Gómez-Peña afirma que “... los artistas de performance poseen enormes



archivos en sus casas, pero estos no son precisamente funcionales”, en el sentido en que dichos materiales constituyen el espacio en negativo (como en la fotografía) de la cultura (Gómez-Peña, 2011, p.508). Si pensamos los archivos heterogéneos de Gómez-Peña como el espacio *negativo* de la cultura, podemos indagar en ellos por qué, por ejemplo, el público estadounidense (mayoritariamente caucásico) se sintió incómodo ante la presentación de la *performance* de la jaula, o más cercano al tema que nos convoca, por qué en Buenos Aires los temas relativos a la identidad que esta obra problematizaba cayeron en el vacío.

Esta tarea nos lleva a una segunda concepción del archivo, no ya en relación a los registros de las *performances*, sino más cercana a como lo entiende Foucault [1969] (2015), es decir, como un *a priori histórico*, un sistema de discursividad y de visibilidad que rige la aparición y el funcionamiento de visibilidades y enunciados. El sistema de discursividad de Estados Unidos, que es en el que pensaron originalmente los artistas, no es el mismo, sin lugar a dudas, que el de Argentina. Sin embargo, sostenemos, sin ánimos de generar una abstracción teórica que puede resultar problemática, que pueden compararse ciertos procedimientos enunciativos a la hora de articular narrativas dominantes de nación en ambos países. Si bien cada narrativa responde a elementos particulares y de acuerdo a un campo enunciativo local y situado, podemos reconocer, retomando los planteos de Bhabha (2013, pp. 190-191), que en ambos contextos surgen construcciones de sentido en torno a lo nacional que no pueden abarcar la totalidad de los elementos que intervienen en ese terreno en disputa. Como dice el teórico indio, toda nación que se establece sobre la idea de lo único, y de un nosotros homogéneo, tiene que sofocar la pluralidad de voces disidentes que la atraviesan, generando a su vez una falta en el origen que vuelve a aparecer iterativamente interrumpiendo el relato nacional. De allí que la nación se presente como un signo diseminado atravesado por una doble temporalidad, la pedagógica, que refiere a las tradiciones y los símbolos instituidos y la performativa introducida por las minorías. Si en los noventa en Estados Unidos esas minorías van a estar representadas (entre otras) por las mujeres, los negros y principalmente los inmigrantes latinos (*la otredad latinoamericana*, como señalamos más arriba); al desplazarse la *performance* a Buenos Aires, las minorías que introducen otra temporalidad en la narración de la nación van a ser claramente distintas. Porque la alteridad, para el imaginario dominante de nación en Argentina, va a estar articulada

sobre todo en la figura del indígena. En ese contexto cobra otra relevancia la recepción de la *performance* en Buenos Aires y su caída en el vacío de la interpretación.

El problema, según nuestro análisis, radica en que la lectura posible de la obra respondía a un orden colonial que había relegado al silencio la cuestión indígena en nuestro país, para decirlo en otras palabras, el indio formaba parte de una *alteridad invisible*. No hace mucho un expresidente afirmaba, por ejemplo, que en Sudamérica “todos somos descendientes de europeos”<sup>13</sup>, lo cual es un índice, nuevamente, del orden colonial que organiza nuestro archivo. Con esto no queremos decir que la cuestión indígena no tuviera sus portavoces ni sus discursos, sino que no ocupaban, en el sistema discursividad dominante, un lugar que podríamos denominar *audible*. En esa trama de una alteridad intencionalmente *olvidada*, resulta más verosímil que la obra no tuviera el contexto necesario para su interpretación. Por eso sostenemos que puede aportar nuevos matices una relectura de la *performance* que nos convoca. Coincidimos, en este punto, con la curadora del Malba Gabriela Rangel, cuando afirma en la presentación que:

Recuperar “la jaula” de Fusco y Gómez-Peña, como se la conoció popularmente en los años 1990, coloca al pasado como un presente diferido que el archivo hoy nos devuelve para acopiar deudas no saldadas. Esta *performance* que, según testigos, pasó de costado y sin mucho ruido en Buenos Aires, muestra las perspectivas múltiples que actualizan, suspenden o derogan la vigencia del imaginario colonial cuando se cruza con las identidades tanto nacionales como individuales. (Rangel, 2020b, párr.5)

En los apartados que siguen, nos interesa indagar cómo esos registros y esas reflexiones presentadas en la exposición nos invitan a otras intervenciones sobre nuestros propios modos de organizar la temporalidad y la memoria colectiva. Atenderemos, por tanto, a los ejercicios artísticos que, en la muestra, representan una interrupción<sup>14</sup> de los ordenamientos coloniales del archivo a los que aludimos más arriba.

### **Archivo, dispositivos y nación: la construcción del salvaje**

Uno de los ejes desarrollados en este artículo tiene que ver con el modo en que la *performance* de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco puede interpelar el ordenamiento de distintos archivos en cada uno de los espacios en que fue presentada, particularmente en Buenos Aires. A partir de distintos registros, tanto los expuestos por el Malba como del proyecto más amplio de los artistas, podemos establecer una serie discursiva que nos permite analizar las disputas, tensiones y relaciones de fuerzas involucradas. Al constituir una serie, apuntamos a examinar “fragmentos de una semiosis” (Verón, 2011), desde las marcas que reconocemos en los discursos, las cuales nos permiten reconstruir procesos y condiciones de producción de la obra. El colonialismo, como forma violenta que instituye la relación entre Occidente y sus otros, formaría parte de esas condiciones de producción como un *a priori histórico* que constituye el archivo cuyos fragmentos describimos. Investigamos, por tanto, el despliegue de un conjunto de materialidades textuales en relación a un sistema de discursividad, “a las posibilidades o imposibilidades enunciativas que éste dispone” (Foucault, 2015, p.170). En consecuencia, atendemos en parte a los antecedentes que son recreados en la *performance*, tales como los distintos casos de exhibiciones y *zoológicos humanos*, a las innovaciones en clave paródica de los artistas y a ciertas reacciones del público que anotan tanto Gómez-Peña como Coco Fusco en diarios, ensayos y entrevistas (referidas principalmente a las primeras presentaciones), como así también a los comentarios de los testigos que participaron en la exhibición del Malba. Tanto la propuesta artística, como así también el relato de la experiencia de sus protagonistas, componen un texto privilegiado para leer cómo se tensionan los marcos representacionales y los modos de ver dentro de regímenes atravesados por relaciones coloniales de poder.

Nos parece pertinente detenernos en dos problematizaciones de la noción de archivo desde contextos latinoamericanos, las de Miriam Jerade y Andrés Tello, íntimamente ligadas a los planteos de Foucault, y que incluyen, por supuesto, a Derrida (1997). Tello (2018), desde la lectura de Foucault y Deleuze, propone entender el archivo como una máquina social que supone la diferenciación entre lo visible y lo enunciable, y que incide en la organización y administración no solo de los signos, sino también de los cuerpos. La principal distancia que toma el filósofo chileno respecto de sus antecesores reside en su forma de entender este concepto no solo como definitorio de las lecturas del pasado sino de nuestra propia actualidad. Si bien, como él mismo argumenta, tanto

Foucault como Deleuze reivindican el análisis del archivo como estrategia fundamental para entender lo que somos, para ambos la influencia del archivo es efectiva allí donde puede delimitarse como manifestación pretérita, y por tanto ninguno de los dos es enfático (en palabras de Tello) en describirlo como una máquina social que produce lo contemporáneo:

Para nosotros, la máquina social del archivo nunca es el mero vestigio de una organización social remota o caduca, ya que siempre aparece empalmada a operaciones gubernamentales, al despliegue de máquinas estatales, tecnologías disciplinarias o de control, que actúan en la configuración actual de la sociedad. (Tello, 2018, p.49)

Este planteo adquiere un carácter significativo si lo pensamos en sociedades poscoloniales, en relación al trazado de los espacios a partir de líneas raciales y la disposición de los cuerpos habilitados a ocupar sitio o no en dicha cartografía. Lo que queremos destacar, y sobre esto volveremos más adelante, es que esa línea racial, construida performáticamente a partir del cuerpo<sup>15</sup> y que sirve para enmarcar contextualmente a los *otros* de cada nación en que se presentó la obra, se exagera y se vuelve explícita en la *performance* de la jaula. Uno de los objetivos iniciales de Gómez-Peña y Coco Fusco fue disponer en el corazón mismo de las ciudades occidentales, aturdidas por el discurso celebratorio del consenso multicultural, o por la invisibilización de la cuestión indígena propia de los noventa, las prácticas racistas que parecían olvidadas, pero que sin embargo conformaban la estructura inherente (aunque diferente en cada contexto particular) de esas sociedades. Por ejemplo, en los Estados Unidos gobernados por Bush padre, la narrativa teleológica que articulaba acontecimientos tan disímiles como la llegada de Colón a América, su posterior conquista, el desembarco de los europeos anglosajones, la posterior independencia y finalmente la fundación del Nuevo Orden Mundial (luego de la caída del Muro de Berlín) a inicios de los noventa, instituía una cronología de eventos cuya narración lineal estaba perfectamente naturalizada. De allí que el contexto oficial del quinto centenario en el norte global fuera mayoritariamente celebratorio, y fue ante eso, pero sobre todo ante ese despliegue de la máquina social del archivo, frente a lo que reaccionaron los artistas. En ese orden, como dice Coco Fusco (2011), “las exhibiciones humanas representan el inconsciente colonial de la sociedad estadounidense...” (p.326). No podemos obviar que esta acción se concibe en Norteamérica, en un contexto social y político en donde se podía leer entre líneas, como dice Fusco (2011), la fundación de ese nuevo orden, al que aludimos más

arriba, con Estados Unidos como principal potencia imperial que necesitaba de la justificación histórica y discursiva del *descubrimiento* para naturalizar la superioridad racial de criollos, europeos y anglosajones. En su ensayo sobre la *performance*, Fusco argumenta lo siguiente:

Para justificar los genocidios, esclavismo y la ocupación ilegal de tierras, debía establecerse una separación “naturalizada” de la humanidad a lo largo de líneas raciales. Cuando la libre mezcla de razas demostró que esas diferencias no contaban con ninguna base biológica, se determinaron sistemas sociales y legales que reforzaron dichas jerarquías. Mientras tanto, los espectáculos etnográficos difundieron y reforzaron estereotipos, al destacar que la “diferencia” era manifiesta en los cuerpos en exhibición. De este modo naturalizaron las representaciones “fetichizadas” de la otredad, al mitigar el nerviosismo que generaba el encuentro con la diferencia ... Los estereotipos acerca de las personas no caucásicas que se refuerzan de continuo con las exhibiciones etnográficas aún perviven en la alta cultura y los medios masivos. Incrustadas en el inconsciente, estas imágenes forman la base de temores, deseos y fantasías acerca del otro colonial. (2011, p.326)

La cita deja en claro la centralidad que ocupa en la propuesta de la *performance* la relación entre racialización y conquista. Para la antropóloga Rita Segato (2007), la raza funciona como un signo de carácter indécico. La autora anota que el color de piel (un hecho biológico) opera en los cuerpos como la marca o la huella de un pasado de subyugación y de conquista. Ahora bien, esos ejercicios de racialización –en los que profundizaremos más adelante cuando abordemos la noción de “dispositivo racial”, según Catelli (2021)– son históricamente situados en cada caso en particular. En ese punto, podemos ver un desplazamiento semiótico que se produce cuando la *performance* de la jaula migra del norte a Buenos Aires, porque, como dijimos, el campo enunciativo es diferente y los sujetos racializados tampoco son los mismos. Si en Argentina la recepción de la *performance* se topó con ciertas dificultades interpretativas, puede ser en parte porque el público no reconoció, o no articuló con su propio contexto, las marcas raciales que performaron los artistas. O puede ser también, como dijimos anteriormente, porque en los noventa, en Buenos Aires, el funcionamiento de la máquina social del archivo había invisibilizado, para el ojo argentino, la alteridad racial. La trama que une el signo de la raza con la violencia de la conquista permanecía borrada en las narrativas dominantes en Argentina. Sobre esa borradura que reconocemos aquí, y en relación a regímenes coloniales de enunciación, escribieron Valeria Añón y Mario Rufer (2018):

En este marco, el relato de la colonialidad al sur del continente (en lo que hoy llamamos Argentina), nos brinda numerosos ejemplos de estos silenciamientos. Citaremos sólo uno para clarificar: la obliteración del exterminio de las poblaciones indígenas autóctonas por parte del incipiente Estado y sus milicias, ese «genocidio fundante» durante la llamada «Conquista del Desierto», al que remiten, entre otros, lxs antropólogxs e historiadorxs argentinxs que conforman la Red de Estudios sobre genocidios (Del Río *et al.*, 2010; Lenton, 1998) [...] Dicho borramiento, que estas fórmulas y formas configuran, se sostiene en el *olvido de la colonialidad* necesario y funcional a la configuración del Estado nación, es decir, de las sociedades poscoloniales (o neocoloniales) en América latina. Así, olvido y borramiento operan en forma mancomunada para producir un vacío, una idea de tabla rasa sobre la cual erigir el presente y proyectar el futuro. (p.113, cursivas en el original)

Vemos cómo operan distintos procedimientos en los diversos campos enunciativos en que se desarrolla la *performance*. Por un lado, tenemos, en el caso de Estados Unidos, la fetichización de la diferencia a partir de líneas raciales que justifican, en última instancia, el genocidio. En Argentina, en cambio, se produce, como afirman los autores citados, un *olvido de la colonialidad*, un borramiento del genocidio de las poblaciones originarias. En ambos casos hay un proceso de naturalización (ya sea por olvido o por fetichización) que habilita la enunciación de una narrativa moderna y eficaz de nación que excluye, de más está decirlo, a sus otros racializados. Es allí, en ese olvido naturalizado, en donde interviene la obra de Gómez-Peña y Coco Fusco.

La implicancia del archivo en la construcción de una narrativa de nación eficaz<sup>16</sup> nos lleva a la segunda problematización a la que hacíamos referencia más arriba. La filósofa mexicana Miriam Jerade (2018), en su lectura de Derrida, hace referencia a la estrecha vinculación entre el archivo y el arconte estatal en relación con la violencia implicada en la institución de lo nacional. Jerade, en consonancia con Bhabha, apunta a que el archivo conecta con la noción de suplemento de origen que tiene una función política en la construcción de una identidad nacional. Las narrativas de la nación moderna (y podríamos sostener con Quijano (2014) “moderno-coloniales”), tanto de Estados Unidos, como de Argentina, se instituyen (con sus respectivas diferencias) en torno a una violencia fundante. En ese punto, el orden y la custodia del archivo vinculado a lo nacional, y en muchos casos a la institución de los estados-nación modernos, cumple un rol crucial en esa construcción.

El funcionamiento del archivo articula discursos eficaces para instituir imaginarios, comportamientos y narrativas que naturalizan ciertas ideas de nación, las cuales tienen una fuerza coercitiva al punto tal que generan una gestión de los cuerpos a partir de una

línea divisora, en la mayoría de los casos racial, pero también de clase y de género, que separa a aquellos que forman parte de esa nación de los que no pueden incluirse en ella, o que pueden ser incluidos pero solo como minorías, u objetos folclóricos fetichizados, y no como sujetos de una historia nacional. En este punto, observamos que el archivo, como sistema audiovisual, no funciona solo ligado al Estado como institución, sino también a distintos dispositivos coloniales que operan como focos de poder. Desde los planteos de Foucault, Antonelli (2009), entiende el dispositivo como una “red de relaciones, el nexo que puede existir entre instancias y elementos heterogéneos, tanto discursivos como no discursivos” (p.53). Así, para la autora, el funcionamiento de un dispositivo permite instaurar, naturalizar e institucionalizar eficazmente representaciones sociales. Al analizar la megaminería como formación discursiva y lo que ella llama “dispositivos de intervención en la cultura”, Antonelli reconoce cómo los distintos elementos que componen el dispositivo no solo atraviesan al Estado, sino que también lo incluyen (2009, p.53).

En esta investigación, y tal como vimos con la referencia a Jerade, partimos de la hipótesis de que el Estado/nación también cumple un rol crucial en el funcionamiento de un dispositivo de poder colonial. A su vez, retomamos los planteos de Catelli (2021), quien analiza lo racial en contextos latinoamericanos como dispositivo, y profundiza en la multiplicidad de elementos que intervienen en el proceso de racialización como estrategia de poder. La autora enfatiza en las implicancias de hablar más que de raza de dispositivo racial, para poder entender y analizar las dinámicas que operan en los procesos de racialización en contextos determinados y específicos. En este punto, son significativas las relaciones que se pueden establecer entre esos dispositivos y la noción de estereotipo, analizada por la investigadora desde la postura teórica de Bhabha (2002). El crítico indio aborda este tipo discursivo no desde una puesta en valor moral (por lo que no importa si produce imágenes negativas o positivas), sino desde el análisis de los procesos de subjetivación implicados en el discurso del estereotipo y atendiendo principalmente a su eficacia estratégica. Para Catelli, entonces, lo que está en juego “es la inscripción de los efectos de verdad producidos por el estereotipo en articulación con otros elementos (institucionales, por ejemplo), para el sustento de un modo particular, y problemático, de *diferenciación*” (2021, p.119, cursivas en el original). Desde esa perspectiva, las construcciones raciales y los discursos del estereotipo no responden solo a la enunciación de un relato unidireccional, sino que se articulan en función de

componentes múltiples (institucionales, discursivos y no discursivos, arquitectónicos, etc.) que pueden ser descriptos y analizados en la dimensión del archivo. Asumimos que estos dispositivos de poder colonial, se articulan a lo que Tello (2018) llama la “máquina social del archivo”, en la naturalización de los imaginarios de nación dominantes.

Para ser más claros, un ejemplo del despliegue de los dispositivos lo encontramos en los museos, particularmente en los de Ciencias Naturales. Si bien a partir de una nueva museística se están realizando cambios importantes en la política de estas instituciones, a principios de los noventa, cuando se desarrolla la acción abordada en este trabajo, la realidad era bien distinta, ya que presentaban, podríamos afirmar, una postura casi positivista de la Historia Natural. En el ensayo ya citado, Fusco confiesa que no imaginaron que el comportamiento que practicaron durante la *performance* fuera verosímil para el público asistente y reflexiona que subestimaron la fe en los museos como “bastiones de verdad” (Fusco, 2011, p.329). En el texto de Pablo Helguera, uno de los testigos convocados por el Malba, el autor también coincide en destacar la manera en que un contexto institucional (en este caso el museo) puede volver creíble una idea, por más insultante que esta sea. Por otro lado, Michel Nieva (2020) cita a Tony Bennet para argumentar su tesis según la cual los zoológicos y los Museos de Ciencias Naturales son “máquinas narrativas que acuñan ciudadanía a partir de la producción de un otro racialmente distinto” (Nieva, 2020, pp. 56-57). En esa línea, analiza el papel del Museo de Historia Natural de La Plata y del periodismo argentino y la literatura a comienzos del siglo XX, en la construcción de una alteridad racial para el naciente ciudadano argentino. Vemos, así, cómo se conforma estratégicamente un dispositivo, compuesto por discursos literarios, científicos, periodísticos y por instituciones como los museos, que ayudó a consolidar, la figura del indígena como alteridad entre lo humano y lo animal. Son esos fragmentos del archivo de comienzos del siglo XX, estudiados a partir de un corpus literario y periodístico como el que propone Nieva, los que vuelven a ser retomados en la curaduría del Malba, con la institución del Museo de La Plata ocupando un lugar central en el foco de la crítica.

Así como Nieva argumenta que el museo atesoraba los restos de la “Conquista del desierto”, la curadora de la muestra que analizamos, en colaboración con los antropólogos del colectivo GUIAS, demuestra los vínculos entre etnografía, conquista y colonialismo en la construcción de alteridades históricas estereotipadas y de una narrativa nacional. En la exhibición repasa que el Perito Moreno solicitó al gobierno



nacional que le fueran entregados caciques tehuelches prisioneros de la Conquista del Desierto para que pudieran alojarse y ser estudiados en el museo con *propósitos científicos*. Los caciques y sus familiares fueron exhibidos hasta su muerte e incluso después sus restos siguieron guardados en el museo. Se genera así un antecedente paradigmático de las prácticas que serían satirizadas más de un siglo después por Gómez-Peña y Coco Fusco. Sobre este tema volveremos más adelante, por el momento nos interesa destacar cómo la práctica de montaje, como estrategia artística dispuesta por las curadoras del Malba, articula estas historias diversas promoviendo nuevas miradas sobre la construcción de nuestros archivos. Esta propuesta vincula distintas formas estereotipadas de representación concebidas desde dispositivos coloniales (ya sea la fotografía antropológica o los zoológicos humanos).



Fotografía de la exposición "Prisioneros de la Ciencia". Grupo de tehuelches fotografiados en Tigre donde fueron mantenidos prisioneros luego de la Conquista del Desierto. 1884.



Afiche del Jardín de Aclimatación de París expuesto en el Malba (sin fecha).

Los dispositivos coloniales de poder, de los cuales algunos museos forman parte, intervienen en el orden del archivo construyendo al otro de la nación como salvaje. En ese dispositivo no operan solo los museos (como una sinécdoque del archivo), sino también, como dijimos más arriba, distintos enunciados y visibilidades recreados desde el imaginario popular del cine, las exhibiciones de feria (o zoológicos humanos), la literatura, el periodismo, como así también comportamientos y performatividades instituidas y naturalizadas. El *salvaje artificial*, que estos dispositivos construyen, forma parte de un estereotipo, una identidad fija, pero con una doble cara ya que es a la vez objeto de temor y deseo (Bhabha, 2013)<sup>17</sup>. En los imaginarios de nación dominantes, ese salvaje primitivo, que formaría parte (dentro de esa ficción) de un pasado remoto y resuelto, anterior al origen mismo de la nación, se constituye como *buen salvaje* cuando es enmarcado como aquel que solo puede ser admitido en el consenso multicultural de las “identidades políticas globales” (Segato, 2007), siempre que sea fetichizado y folclorizado, en otras palabras, siempre que se niegue o se oculte en la marca racial de su cuerpo la violencia fundacional de la conquista<sup>18</sup>. En consecuencia, estos sujetos son configurados como meros objetos etnográficos para el consumo espectacularizado del público.

### La performatividad del archivo

Como vimos en el apartado anterior, en los imaginarios de nación moderno-coloniales el *salvaje* es concebido como *buen salvaje* mientras forme parte de un pasado primitivo anterior al origen ficticio de la nación, y mientras no interpele dicho orden instituido. Ese es el estereotipo presentado en el *Jardin zoologique d'aclimattation* de París, el cual, como se puede ver, también se presenta como antecedente de los zoológicos humanos en la muestra del Malba. Allí, los indígenas llevados desde las colonias a territorio europeo son contruidos, desde los regímenes de visibilidad coloniales, como seres primitivos en armonía con un hábitat natural premoderno. Pero a su vez, el salvaje en tanto estereotipo puede mostrar, como refiere Bhabha, un rostro amenazante si interviene e interrumpe, en el presente performativo, la temporalidad continuista y homogénea de las narrativas pedagógicas de nación. De esta manera, es la noción del salvaje como objeto etnográfico del pasado que representa la otredad extrema y muda la que va a ser interpelada en la acción performática de los artistas que estudiamos. Y al interpelar esa construcción imaginaria y narrativa interrumpen, a su vez, las condiciones de enunciabilidad y visibilidad que la hicieron posible, por lo tanto, el orden mismo del archivo nacional.

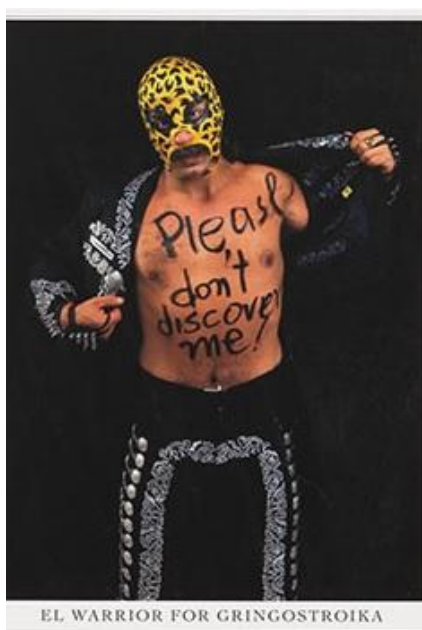
En este punto nos parece pertinente mencionar un artículo publicado en esta misma revista que también aborda la cuestión del estereotipo y de los zoológicos humanos. Liv Sovik (2020) plantea la posibilidad de que los zoológicos humanos fueran el eslabón perdido que sustenta las teorías de la comunicación, lo cual ayudaría a explicar la trayectoria racista de la industria cultural. Esta argumentación entraría en consonancia con aquello que había identificado Gómez-Peña, con distintos matices. Más allá de la riqueza del texto y de los diversos puntos de contacto que se pueden profundizar a partir del trabajo de Sovik y su puesta en relación con el presente artículo, nos interesa destacar la lectura que hace de Stuart Hall, particularmente de las estrategias para impugnar un régimen racial de representación. En resumidas cuentas, Hall distingue, según la autora, tres estrategias que desafían el estereotipo racista en las producciones culturales negras de las últimas décadas del siglo XX. La primera es convertir el problema en virtud (por ejemplo, el hombre negro hipersexualizado), la segunda es invertir los términos, de manera que lo negro pase a representar una imagen positiva; y la tercera, que es la que nos interesa particularmente ya que es la que reconocemos en la obra de Fusco y Gómez-Peña, consiste en “ver a través del ojo de la representación” (Sovik,

2020, p.6). Así, esta estrategia está “*dentro das complexidades e ambivalências da representação em si e tenta contestá-la desde dentro dela*. Está mais preocupada com as *formas* de representação racial do que com a introdução de um novo *conteúdo*” (Hall, citado por Sovik, 2020, p.6). En la sátira que propone la antropología inversa, podemos advertir cómo se cuestionan las prácticas de representación racial. Es decir, por más que se proponga invertir la práctica antropológica, esto no quiere decir que se estén invirtiendo en sí los términos de la racialización (lo cual correspondería a la segunda estrategia identificada por Hall), sino que, al recurrir al lenguaje exacerbado de la sátira y de la parodia, lo que se está interpelando *desde dentro* es más la forma que el contenido; en otras palabras, se apunta a desmontar el ejercicio de la antropología colonial más que a reivindicar el objeto distorsionado que dicha disciplina creaba. Veamos cómo se da este funcionamiento a partir de los materiales expuestos por el Malba.

Tanto en la presentación del folleto de la *performance* en Buenos Aires como en el afiche de la exposición *The year of the White Bear* (ambos pueden verse en la exposición del Malba) se parodia y satiriza este estereotipo del buen salvaje. Por el momento, nos interesa destacar dos imágenes presentes en los afiches:



Detalle del folleto de presentación de la Fundación Banco Patricios (1994).



Detalle del afiche de la exposición *The year of the White Bear* (1992).

Por un lado, tenemos la foto en la Plaza Colón de Madrid, que aparece en el folleto de la Fundación Banco Patricios, y por el otro la del *Warrior for Gringostroika*. Pero primero queremos volver, para continuar con la argumentación, a las precisiones de Jerade (2018) en torno al archivo. Jerade explica que: “[la] geografía de la memoria es para Derrida la estructura del archivo, o mejor dicho de la archivación, de aquello que puede estar reprimido o sofocado, pero que puede emerger” (2018, p.152). La mención de lo reprimido nos invita a pensar la *performance* de la jaula, y la exposición del Malba, en relación al *inconsciente colonial* del que hablaba Coco Fusco y al *olvido de la colonialidad* al que se refieren Rufer y Añón, en relación a ciertas prácticas historiográficas en Argentina. Pensamos que el proyecto de los artistas que estudiamos acá apunta, mediante la exacerbación expresada en el juego de la antropología inversa, a atender a esos trazos que las tecnologías coloniales de la archivación nos impiden leer.

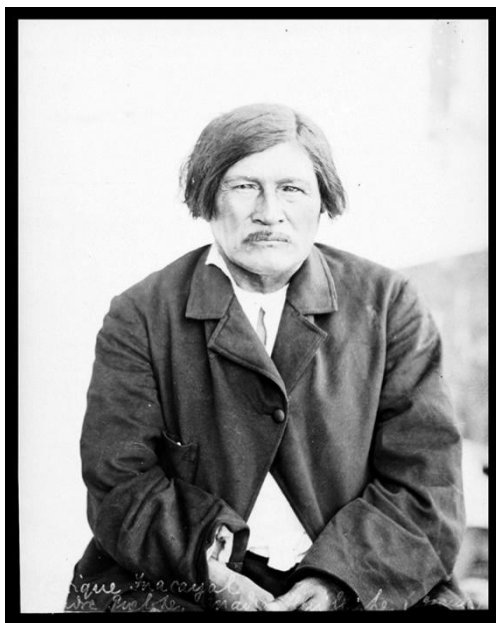
La primera imagen de la Plaza Colón de Madrid (foto de Peter Barker), por ejemplo, expone en un ejercicio metanarrativo a la máquina fotográfica y a la persona que captura la figura del espectador de traje que posa junto a Coco Fusco y Gómez-Peña. El ejercicio de tomarse una fotografía con la otredad exótica formaba parte de una rutina en la *performance*, la cual buscaba satirizar, como dijimos, el espectáculo de los *freak shows*. A su vez, la composición del cuadro, en tanto registro de la acción, no es casual ya que explicita los ejercicios de documentación y de la exposición poniendo a la cámara

en el centro de la escena. No podemos olvidar que la cámara de fotos, sobre todo si está ligada a una historia de la antropología y de la etnografía occidental, puede operar como un dispositivo colonial. El hecho de que aparezca explícita en la primera imagen da cuenta de que ninguna tecnología o ejercicio de archivación es inocente, como así tampoco el cuadro y el marco compuesto. Algo similar ocurre en la fotoperformance<sup>19</sup> que le sigue titulada *Warrior for Gringostroika*, del *Walker Art Center Archives*. Lo que nos interesa señalar allí es la tensión que imprime, en la composición fotográfica, el enunciado escrito en el torso de Gómez-Peña (*Please don't discover me*). Este enunciado es confrontado con el gesto del artista de *descubrirse* (sacarse el chaleco) y a la vez juega con los códigos de la lucha libre, en donde quitarle la máscara al oponente significa la mayor de las ofensas. Pero quizás más importante es percibir cómo dicha gestualidad ambivalente y contradictoria nos interpela en tanto espectadores a que no adoptemos, o más bien a que desnaturalicemos, la posición y mirada colonialista del espectador/descubridor, ese mismo que señalaba Taylor en su ensayo como aquel que disponía de la escena. El texto escrito en su pecho está en sintonía con el título que eligen los artistas para la gira. Podemos entender el hecho de presentarse como “amerindios no descubiertos”<sup>20</sup> como un rechazo a asimilarse a una temporalidad narrativa que los construye como alteridades primitivas sobre las que se esgrimen las violencias del Estado-nación. Al mismo tiempo, el gesto del performancero, que nos mira directamente, rompe la cuarta pared y evidencia nuevamente el funcionamiento del dispositivo como tecnología de archivación. Pareciera que la mirada del artista advierte nuevamente la posición del espectador en el lugar del antropólogo frente a su objeto de estudio, pero, a partir del enunciado, lo interpela a que no asuma las mismas prácticas coloniales. Esa actitud, al igual que la antropología inversa que incomodaba al espectador en la *performance* de la jaula, cumple el rol de cuestionar, mediante una exacerbación explícita, el marco visual de la representación. Como decía Diana Taylor, y esto coincide con la estrategia que describíamos a partir de Sovik, el rol de estas *performances* es resaltar, antes que asumir o naturalizar, la teatralidad involucrada en las prácticas de exhibición colonial. Se cuestiona el ojo de la representación desde adentro. Un efecto posible (o deseable) sería que quien mira esa imagen pueda cuestionar los regímenes escópicos desde donde aprecia la escena.

Sin embargo, creemos que un efecto más interesante surge de la mencionada práctica del montaje, al leer la imagen del *Warrior for Gringostroika* en relación con la del

lonko Modesto Inakayal, que también está presente, casi al final de la página, en la exhibición del Malba. Para un repertorio de las exposiciones humanas, la historia de Inakayal es paradigmática. Luego de resistir al ejército argentino en el sur, fue tomado prisionero y llevado posteriormente, tras la gestión de Francisco Moreno, al museo de Historia Natural de La Plata, en donde fue exhibido vivo junto a su familia y luego de su muerte sus restos siguieron formando parte de la colección del museo, hasta hace pocos años en que fueron restituidos en su totalidad. La asociación de ambas imágenes vincula explícitamente la crítica a las formas de la representación de la otredad que despliegan Fusco y Gómez-Peña con nuestra propia historia silenciada.

Para concluir, quisiéramos destacar otra arista interesante que advertimos en la nueva contextualización de la obra. Si pensamos, como decía Sovik (2020) a los zoológicos humanos como el *eslabón perdido* de la representación cultural, no es menor el papel que cumplió la fotografía, ligada también a la práctica antropológica, en la consolidación de una figura de la alteridad. Marta Penhos (2020) analiza cómo las fotografías de frente y perfil sobre un fondo neutro servían como documento al servicio de la antropología y de la criminología que, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, tenían como objetivo la identificación de individuos (indios y criminales en este caso) que quedaban fuera del sistema. Fue en el ejercicio de esa práctica que se tomó esta fotografía:



Modesto Inakayal (1885).

La imagen, capturada en el Museo de La Plata (y que también forma parte de la muestra *Prisioneros de la ciencia*), se complementa con otra foto de perfil del lonko tehuelche. Como afirman Nieva (2020) y Penhos (2020), apenas ingresados al museo, los indígenas eran identificados con fotos de frente y de perfil, que era la misma técnica que utilizaba la institución policial de la época como protocolo para identificar a los criminales. Aquí se pone en funcionamiento un marco, como diría Butler (2009), que ya acumula una forma de interpretación. Sin embargo, como dijimos, las obras artísticas como la que abordamos en este trabajo nos invitan a otros modos de lectura que reparan en el acto de archivación y en la tecnología que compone y atraviesa al marco. Si montamos (como propone la muestra del Malba) esta imagen de Inakayal con la fotoperformance de Gómez-Peña del *Warrior for Gringostroika*, podemos advertir un gesto similar en ambas fotos, una mirada desafiante ante la cámara (y ante el espectador) que evidencia y desarticula el dispositivo de archivación que lo fija de entrada como un criminal y como una alteridad peligrosa para los imaginarios de nación dominantes. En ambas imágenes, lo que se pone en tensión es el marco que configura el estereotipo. El escritor Adrián Moyano (2016), al referirse a este último retrato, decía: “La mirada del lonko dispara desprecio hacia el hombre que maneja la cámara fotográfica y a través suyo, hacia el mundo que intenta terminar con la vida de su propio mundo” (p.15). De ninguna manera queremos caer acá en el error de *hablar por*, o interpretar lo que *quisieron y no pudieron decir*. Pero sí nos parece apropiado, tal como lo practica Moyano y como una tarea para aprender a “medir los silencios” (Spivak, 2011, p.49), percibir estos otros modos de escritura en los cuerpos que interrumpen el olvido del archivo colonial. Significa también reparar en el gesto autoconsciente del fotografiado como una forma de componer la imagen, la cual no le corresponde solo al autor de la fotografía. Poner el foco en la mirada del lonko, en un montaje asociativo con la fotoperformance de Gómez-Peña, y analizar, a su vez, la imagen de Inakayal como una *performance* sostenida, produce una inversión de la escena antropológica colonial que desarticula el dispositivo del estereotipo racial y nos abre a nuevas posibilidades de lectura que no estaban previstas de antemano en el procedimiento de consignación de los archivos. Así como la alteridad latina en la mirada del *Warrior for Gringostroika* interpela el racismo naturalizado en la consolidación de una narrativa de nación *gringa*, de la misma manera el gesto desafiante de Inakayal, reconocible a partir de esta lectura comparada, atraviesa siglos de archivo e interrumpe las narrativas dominantes que se habían construido sobre



los cimientos de un olvido originario. De esta manera, el ejercicio de recontextualización que propone la muestra artística nos ayuda a reinterpretar algunos silencios quizás demasiado densos cuando se presentó la *performance* en los noventa.

### **A modo de cierre: el horror subalterno del archivo**

Como argumentamos en este artículo, la práctica de exponer indígenas contra su voluntad y la larga historia de abuso de poblaciones originarias, que recordaba Diana Taylor como una historia compartida por los diversos países en que se presentó la *performance*, no fue una excepción en Argentina. Si bien *La jaula* había sido pensada inicialmente para incomodar a un público norteamericano y europeo, cobró nuevas significaciones en su desplazamiento hacia Buenos Aires debido al campo enunciativo diferente que desplegaba.

A partir del análisis de la muestra, en la recontextualización que propuso el Malba, reafirmamos que si la obra de Guillermo Gómez-Peña y de Coco Fusco se topó con dificultades interpretativas en los noventa en Argentina puede ser, en parte, porque existía un orden colonial de los archivos (que se extiende, con otros matices, hasta nuestros días) que impedía atender a las exhibiciones humanas como parte de un pasado propio y también dificultaba la enunciación del genocidio sobre el que se fundó el Estado/nación moderno en nuestro país. Para volver a nuestra tesis inicial, sostenemos que si la obra no generó el impacto que provoca hoy en una nueva lectura no fue porque no hubiera contexto, como decía Gómez-Peña, sino porque los zoológicos humanos, como forma de presentación de la alteridad, formaban parte de lo que Fusco llamaría el “inconsciente colonial” argentino, o de aquello que para Jerade (en su lectura de Derrida) está reprimido o sofocado, pero que de un momento a otro puede resurgir. Circulaban entonces ciertas narrativas e imaginarios que naturalizaban una idea del indígena en Argentina como un otro *primitivo* o fuera del tiempo del relato nacional. Si bien en la actualidad las exhibiciones en zoológicos humanos ya no son frecuentes como lo eran hasta principios del siglo XX, no podemos dejar de atender, como expusimos en este artículo, a otras formas de concebir la alteridad de una nación en nuestras sociedades contemporáneas. Estos procedimientos se despliegan a través de diversos dispositivos, ya sea articulados a museos, instituciones, lenguajes artísticos o, como dice Gómez-Peña (2002), en medios masivos de comunicación que instituyen imaginarios de representaciones populares y distorsionadas de la otredad. Entendemos que esas

narrativas y esos imaginarios siguen siendo eficaces en la actualidad, pero se ven interpelados desde distintas voces y miradas críticas<sup>21</sup>.

Como vimos en el apartado anterior, no podemos dejar de tener en cuenta la performatividad del archivo de la que hablaba Derrida, y de algún modo también Foucault al referirse al sistema que rige el *funcionamiento* de los enunciados. Desde esa perspectiva, ningún archivo, como ley o sistema de discursividad, puede presentarse como algo estático. En este trabajo nos propusimos abordar una muestra que interrumpe, a nuestro entender, un ordenamiento colonial, poniendo en tensión nuestros propios marcos de lectura. En ese punto coincidimos nuevamente con Tello, cuando argumenta que: “ciertas estrategias artísticas contemporáneas son capaces de interrumpir la coherencia de las tecnologías de reunión y coordinación de los signos y los cuerpos en los archivos visuales que instituyen nuestra ‘actualidad’” (2015, p.139). Ese movimiento de los registros es lo que el autor chileno, siguiendo a Borges, llama “el horror subalterno” que trastorna el sueño del archivista (Tello, 2018, p.17). Al indagar en la exhibición del Malba, reconocimos al menos dos estrategias relevantes en lo que podríamos llamar su movimiento anarquista. Por un lado, la antropología inversa que propusieron desde un comienzo Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña como una forma de desarticular (por medio de la sátira y la parodia) los marcos de la representación y de resaltar la teatralidad de los comportamientos coloniales naturalizados que asumía el público en cada sociedad en particular. Y en una segunda instancia, la estrategia de montaje desplegada por la curadora de la exposición virtual, la cual, por un lado, establece conexiones que habían sido impedidas, y por el otro nos invita a leer de otro modo (atendiendo a otros gestos) distintos fragmentos del archivo nacional.

Como bien afirman diversos artistas de *performance*, luego de la acción el espectador/participante sigue elaborando la obra en su cabeza, interrogándose sobre los comportamientos que asume, los espacios por los que circula, sobre las imágenes que consume y las narrativas e imaginarios que lo atraviesan. Desde la compilación de sus restos, expuestos más de veinte años después en un formato virtual, la huella disruptiva de la *performance* que abordamos en este trabajo sigue articulando nuevos sentidos y generando incomodidad si la confrontamos con ciertos regímenes de la mirada, o con la disposición naturalizada de los espacios que transitamos. Es esa incomodidad provocada por la obra lo que quisimos investigar en este artículo. Allí reconocimos el germen de un

*horror subalterno* que puede seguir interrumpiendo, en sus nuevas lecturas, las tecnologías coloniales del registro y de la memoria.

## Referencias

1. La curaduría del Malba estuvo a cargo de Gabriela Rangel en colaboración con Sol Henaro y con la participación de Nora Hochbaum, Sebastián Calfuqueo, Leandro Katz, Roberto Amigo y Rita Segato, y la participación institucional de la Fundación Espigas y el Archivo Arkheia – MUAC. Se puede acceder a la muestra (hasta septiembre de 2021) a partir del siguiente link: <https://www.malba.org.ar/evento/rumor-2-coco-fusco-y-guillermo-gomez-pena/>
2. Para las discusiones en torno al carácter efímero o no del arte del *performance*, ver las posiciones argumentativas de Peggy Phelan, Diana Taylor y Rebecca Schneider, en Taylor y Fuentes (2011) *Estudios avanzados de performance*.
3. Coco Fusco es una artista, escritora, directora de cine y teórica cubano-estadounidense. Sus investigaciones y trabajos artísticos abordan principalmente el modo en que Occidente concibe a sus otros.
4. Gómez-Peña es un artista mexicano (o “postmexicano” como él mismo se define) consagrado en el ámbito de la *performance*. Su obra transcurre principalmente en el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos.
5. Uno de los aportes más significativos del Malba fue la invitación a colaborar y ofrecer una charla del grupo GUIAS, compuesto por Marco Bufano Fernández, Fernando Miguel, Pepe Tessaro y Karina Oldani. En el marco de la muestra, presentaron material fotográfico de su exposición *Prisioneros de la ciencia* y describieron las actividades que realizan con las comunidades originarias para la restitución de restos que permanecen en los museos.
6. También se puede consultar la entrevista en el siguiente link: <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/subnotas/52358-17516-2005-06-14.html>
7. Diana Lenton, junto a la Red de Estudios Sobre Genocidios, viene realizando hace varios años un trabajo importantísimo en torno a los archivos sobre el genocidio fundante del Estado/nación argentino, el cual no tuvo todavía una instancia reparadora. Por otro lado, en un excelente ensayo al que ya nos referiremos, Mario Rufer y Valeria Añón plantean la hipótesis de que si la conquista es un tema tabú en los relatos de nación es justamente porque “ninguna nación moderna puede realizarse como proyecto teniendo como estructura la conquista” (Añón y Rufer, 2018, pp. 24-25). Para profundizar sobre la relación entre Estado moderno y genocidio en Argentina, ver la entrevista a Diana Lenton en el siguiente enlace: <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-178560-2011-10-10.html#:~:text=12%20DE%20OCTUBRE-%E2%80%9CEl%20Estado%20se%20construy%C3%B3%20sobre%20un%20genocidio%E2%80%9D,masivos%2C%20fusilamientos%20y%20ni%C3%B1os%20robados>
8. Afirma Fusco (2011): “La jaula devino una pantalla en blanco en la cual el público proyectaba sus fantasías respecto de quiénes y qué éramos” (p.325).
9. De allí proviene una de las críticas más severas que hiciera oportunamente George Yúdice: “... Los artistas afirman ... que el público desprevenido los tomaba por indios auténticos a quienes era preciso maltratar y humillar. Una afirmación claramente deshonesto, pues fueron los actores mismos los que se metieron en la jaula e invitaron al público a representar una fantasía primitivista, absurda y de tono posmoderno, e incluso a alimentarlos como si fueran animales enjaulados. Así, pues, se invitó a los espectadores a ‘representar’ lo que haría el público beneficiario, y cuando aceptaron el pacto –cuando fueron ‘acorralados’– los tomaron por ese tipo de público y los rotularon de ‘racistas” (Yúdice, 2002, p.70).
10. Se puede ver este film en la exposición del Malba que analizamos en este artículo.
11. Si ese comportamiento es fiel o no a la “realidad” es algo que discute el ensayo de Taylor (2015) y en lo que no ahondaremos en este artículo. Sin embargo, tenemos en cuenta que ninguna construcción del archivo es imparcial o inocente, tampoco aquella que proponen, desde la documentación de la *performance*, Coco Fusco y Paula Heredia.

12. Sabemos que en el arte del *performance* muchas veces la acción sigue generando sus efectos mucho tiempo después de que el acto performático efectivamente termina. Dicho esto, sería injusto tildar apresuradamente a los espectadores como un público meramente colonialista dada la posición que queda fijada en el video como registro de la *performance*.

13. Ver: <https://www.pagina12.com.ar/91480-en-sudamerica-todos-somos-descendientes-de-europeos>

14. Sobre el gesto de interrupción nos remitimos a De Oto (2020) en donde el autor observa cómo los mundos coloniales, al irrumpir, interrumpen las disciplinas y teorías que se habían caracterizado por un solipsismo cultural e histórico (p.13).

15. Queremos mencionar en este punto la coincidencia con el trabajo de la investigadora Laura Catelli (2021). Según Catelli, en la noción de dispositivo de Foucault, y en relación con la dimensión simbólica de lo imaginario (desde Castoriadis), lo que hay en juego es una relacionalidad entre diversos elementos (discursivos, no discursivos, subjetivos y materiales). A partir de allí, en el desarrollo de su entramado teórico, puede establecer una continuidad con los escritos de Fanon ya que el pensador antillano también va a notar esa relacionalidad pero la va a situar en la dimensión del cuerpo, o más específicamente del cuerpo racializado. Un proceso similar lo podemos ver en los artistas que estudiamos, en donde la relación establecida por el dispositivo de dominación colonial va a estar desplegada performáticamente en los cuerpos.

16. Para la relación entre narrativa y ficción, y los procesos de verosimilitud y eficacia que se ponen en juego en la construcción de narrativas como formas de suturar el tiempo histórico, ver Antonelli (2011).

17. En una entrevista de noviembre de 1993 para la revista estadounidense *BOMB*, Gómez-Peña vuelve sobre este punto ambivalente en la construcción del salvaje: "GGP: ... la frontera entre la etnografía y la pornografía. Para añadir a lo que ha dicho Coco, esta percepción dual endémica del Otro, como noble salvaje o caníbal, ha existido en el centro de las relaciones europeas y americanas desde los primeros encuentros. Intentamos jugar mucho con estas dualidades. Cuando aparecemos en la jaula soy el caníbal, soy el guerrero. Ese otro masculino amenazante que provoca miedo al espectador. Coco interpreta a la noble salvaje, ya sabes, la tranquila inocente sometida. La respuesta que la gente tiene hacia ella es de compasión o de agresión sexual" (1993, p.37, la traducción es nuestra).

18. Ver en Rufer y Añón (2018) cómo la conquista, pensada como estructura y no como acontecimiento, se presenta como tabú.

19. El género de la *fotoperformance* no da cuenta de registros de acciones, sino que son composiciones pensadas en sí para la cámara. Desde esa perspectiva, como afirma Diana Taylor (2012) tienen una aspectualidad durativa, y apuntan a la interacción entre el performer, el fotógrafo y el espectador de la imagen. Para profundizar sobre *fotoperformance* en la obra de Gómez-Peña, ver la entrevista entre el artista y Jenifer González (2009) y Tramposch (2017).

20. Para volver al enunciado *descubrimiento* podemos ver en el extenso corpus sobre este término que en un diario cultural de Madrid (que se cita en la muestra) en el que apareció una reseña de la bienal de arte contemporáneo *Edge 92*, la periodista Susana Cid (1992) describe la acción de la siguiente manera: "... dos artistas representan, en clave de humor, a los *antiguos* aborígenes que, tras el *descubrimiento*, eran encerrados en zoológicos urbanos" (p.55, las cursivas son nuestras). Más allá de las buenas intenciones que, suponemos, tenía la periodista que redactó la nota, si pensamos en el archivo como sistema que habilita o inhabilita la producción de ciertos enunciados, no nos puede dejar de llamar la atención que quien ocupa el lugar de la función enunciativa recurra a palabras tales como *antiguos aborígenes* y *descubrimiento* de manera tan transparente, sin siquiera interponer comillas. No pretendemos hacer un juicio moral de su escritura, todo lo contrario, más bien nos preguntamos por qué en ese momento la palabra *descubrimiento* estaba tan naturalizada. Quizás hoy sería más infrecuente hablar en un medio cultural y en una reseña de una obra de arte del *descubrimiento de América*, a menos que se haga en clave irónica. Sin embargo, a comienzos de los noventa, con la conformación en ciernes de un nuevo orden mundial fundamentado en la idea de globalización era menos improbable suponer la existencia de *antiguos aborígenes* (como parte de un pasado primitivo) y que estos, a su vez, hubieran sido *descubiertos*. Este ejercicio no solo escamoteaba la existencia de indígenas

contemporáneos, sino que situaba en el relato histórico a los *descubridores* españoles, en una época en que España ni siquiera existía como nación, como únicos sujetos de la historia (los que *disponen de la escena*) en un paradigma eurooccidental dominante.

21. Otro ejemplo de estas miradas críticas, desde lo artístico y lo político (y que pueden ser investigadas en un futuro trabajo a partir de la relación con la obra aquí analizada), lo encontramos en la conformación del colectivo Identidad Marrón, que viene denunciando hace años el racismo estructural de la Argentina. Para más información sobre este colectivo, ver: <https://www.pagina12.com.ar/285557-identidad-marron-la-denuncia-del-racismo-estructural-desde-e>

## Bibliografía

Antonelli, M. (2009) Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura. La gestión del paradigma hegemónico de la “minería responsable” y el “desarrollo sustentable”, en M. Antonelli y M. Svampa (Eds.) *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales* (pp. 51-102). Buenos Aires: Biblos.

Antonelli, M. (2011) Narrativas, en M. Antonelli (Ed.) *Modelo extractivo y discursividades socio-ciales. Un glosario en construcción*. Córdoba: Editorial de la FFyH-UNC.

Añón, V. y Rufer, M. (2018). Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente. *Tábula Rasa* (29), 107-131. <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.06>

Bhabha, H. (2013) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Butler, J. (2009) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

Catelli, L. (2021). Lo racial como dispositivo y formación imaginaria relacional, en Catelli, L.; Lepe-Carrión, P.; Rodríguez, M. (eds.) *Condición poscolonial y racialización: Una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada* (pp.91-129). Mendoza: Qellqasqa.

Cid, S. (8 de mayo de 1992). Bienal Internacional de Artes Visuales, la muestra que asombra a los madrileños. *Diario 16*.

De Oto, A. (2020). Con la escritura de Fanon al alcance de la mano: Teorías, viajes y representaciones, en A. De Oto (comp.) *Ejercicios sobre lo postergado: escritos poscoloniales* (pp. 11-40). Mendoza: Qellqasqa.

De Oto, A. (2017) Notas metodológicas en contextos poscoloniales de investigación, en M. Alvarado y A. De Oto (Eds.) *Metodologías en contexto. Intervenciones en perspectiva feminista/poscolonial/latinoamericana* (pp. 13-32). Buenos Aires: CLACSO.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

Foucault, M. (2015). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Fusco, C. (2011). La otra historia del performance intercultural, en D. Taylor y M. Fuentes (Comps.) *Estudios avanzados de performance* (pp. 305-342). México, D. F.: FCE.
- Gómez-Peña, G. (2002). *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México, D. F.: Océano.
- Gómez-Peña, G. (14 de junio de 2005). Cicatrices argentinas. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/artes/subnotas/11-17516-2005-06-14.html>
- Gómez-Peña, G. (2011). En defensa del arte del performance, en Taylor, D. y Fuentes, M. (edits.) *Estudios avanzados de performances*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- González, J. y Gómez-Peña, G. (2009). Pose and poseur. The racial politics of Gómez-Peña Photo-Performances, en I. Katzew, y S. Deans-Smith. (Eds.) *Race and classification: The case of Mexican America*. Stanford: Stanford University Press.
- Gómez-Peña, G. (1993). Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco "The year of the White Bear: 1992". *Bomb*, 42, 37-39.
- Jerade, M. (2016). ¿Puede el sujeto subalterno escribir? De los archivos de la deconstrucción, *Versión. Estudios de comunicación y política* (37), 34-44. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/631>
- Jerade, M. (2018). *Violencia. Una lectura desde la deconstrucción de Derrida*. Santiago de Chile: metales pesados.
- Moyano, A. (2016). *A ruego de mi superior cacique, Modesto Inakayal*. Bariloche: Fondo Editorial Rionegrino.
- Nieva, M. (2020). La periferia de lo humano: vínculos entre la producción científica del indígena y las representaciones literarias de monos antropoides, criminales, parlanchines y melancólicos, en *Tecnología y barbarie: Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Penhos, M. (2020). Frente y perfil: Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del Siglo XIX y principios del XX, en AAVV *Arte y antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y Horizontes. De la dependencia Histórico estructural a la Colonialidad/Decolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO.
- Rangel, G. (2020a). La historia como rumor: performances de movimientos múltiples. Recuperado de: <https://www.malba.org.ar/rumor/>
- Rangel, G. (2020b). Dos amerindios no descubiertos en el presente. Recuperado de: <https://www.malba.org.ar/rumor/dos-amerindios/>

- Rufer, M. (2016). El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial, en F. Gorbach, F. y M. Rufer. *(In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura* (160-186). México, D. F.: Siglo XXI/UAM.
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Silva Cantoni, M. (2020). *El desierto y sus silencios. Imaginarios poscoloniales de nación en Argentina*. San Juan: Fondo Editorial de la Cámara de Diputados de San Juan.
- Sovik, L. (2020). “Através do olhar da representação”: Sobre o estereótipo e a comunicação. *Heterotopías*, 3(6), 1–27. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31839>
- Spivak, G. C. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: el cuenco de plata.
- Taylor, D. (2012). Performance quieta, en G. Gómez-Peña *Homo Fronterizus 1492-2020* (89-96). Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.
- Tello, A. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis* (58), 125-143. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>
- Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Tramposch, E. (2017). El fotoperformance de Guillermo Gómez-Peña: un desafío a la “documentación” corporal, en G. Gómez-Peña. *Mexican (In)Documentado. Catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno*.
- Verón, E. (2011). *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Fecha de recepción: 12 de abril de 2021

Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-*

*sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

