

## **Domínguez Dentrecasa y Museo del Fondo del Paraná: el arte (moderno) como archivo del arte (contemporáneo)**

### **Domínguez Dentrecasa and Museo del Fondo del Paraná: (Modern) Art as an Archive of (Contemporary) Art**

*Renata Defelice*

IECH, UNR - CONICET

#### **Resumen**

Este artículo explora los proyectos artísticos Domínguez Dentrecasa (2003) de Lila Siegrist y Museo del Fondo del Paraná (2012) de Santiago Villanueva, presentados en el LVII y LXVI Salón Nacional de Rosario, respectivamente. Ambos recuperan de manera productiva algunas obras de arte local de mediados del siglo XX que habían permanecido excluidas de los mecanismos institucionales del museo y, por lo mismo, de las historias del arte. Estos retornos albergan por sí solos reservas para la revisión de las cartografías instituidas del arte moderno. Además, multiplican esta apuesta apelando a diferentes figuras del río Paraná mediante las operaciones de archivo que los sustentan. Al encontrarse en lo fluvial, el archivo y la región, nociones enlazadas a lo largo del trabajo, contrarrestan la fijeza de sus definiciones tradicionales a través de interrogantes deslindados en prácticas artísticas específicas. En un continuo movimiento de adiciones, la región se percibe, a veces, como resabio desarrollista de la identidad sustancial para ser interpelada inmediatamente por la pluralidad de sentidos que las imágenes dejan en suspenso, anfibológicamente. El archivo, por su parte, muestra las relaciones de poder constitutivas de sus diferentes contingencias: la localización, el resguardo, la preservación, la exhumación, el soporte. El río, en tanto archivo y región o archivo de las regiones, es cuestionado en su condición de paisaje o asunto de la pintura y expuesto ante otras concepciones propicias a la fuga de esas demarcaciones genéricas: las experimentaciones en el territorio, su conexión con la construcción autobiográfica, las múltiples aristas de sus emplazamientos discursivos. Sobre estos complejos cruces parecen sostenerse Domínguez Dentrecasa y Museo del Fondo del Paraná; en los dos proyectos persiste la reevaluación de expresiones simbólicas del siglo XX que vuelven a lo fluvial como preguntas abiertas al porvenir.

**Palabras clave:** Archivo; Región; Arte contemporáneo; Río Paraná

#### **Abstract**

This paper addresses the works Domínguez Dentrecasa (2003) by Lila Siegrist and Museo del Fondo del Paraná (2012) by Santiago Villanueva, exhibited at the LVII and LXVI Salón Nacional de Rosario, respectively. Both retrieve some works of local art from the mid-20th century that had remained excluded from the institutional arrangements of the museum and art history. These returns alone are

holders for the revision of the established cartographies of modern art and, in addition, multiply this capacity by relating to different figures of the Paraná River through their underlying archival operations. By meeting in the fluvial, the archive and the region, notions linked throughout this essay, counteract the fixity of their definitions, multiplying themselves into questions defined from two specific artistic practices. In a continuous movement of additions, the region is sometimes perceived as a developmental remnant of substantial identity to be immediately questioned by the plurality of meanings that the image leaves in suspense. The archive, in turn, shows the constitutive power relations of its different contingencies: location, shelter, preservation, exhumation, tech support. The river, as archive and region or archive of the region, is questioned as landscape or subject of painting and is exposed to another conception different from these generic demarcations: the experimentations in the territory, its connection with the autobiographical construction, the multiple edges of its discursive emplacements. Domínguez Dentrecasa and the Museo del Fondo del Paraná seem to hold themselves on these complex intersections; in both projects, the reevaluation of symbolic expressions of the 20th century persists, returning to the fluvial as open questions to the future.

**Keywords:** Archive; Region; Contemporary Art; Paraná River

## **Presentación**

Del 4 al 27 de julio de 2003 la artista Lila Siegrist expuso en la casa de su abuela paterna las reproducciones fotográficas de algunos fragmentos de los murales pintados e instalados por Raúl Domínguez en la Estación Fluvial de Rosario, Santa Fe. Intervenidas digitalmente en Corel Photo-Paint, estas fotografías (tomadas originalmente en 35 mm) convivieron durante tres semanas con los objetos de decoración presentes en el living: un reloj cucú, un aparador repleto de copas, un tridente de bronce junto a una cuchara, floreros y retratos de la abuela. Al obtener el Cuarto Premio Adquisición del LVII Salón Nacional de Rosario, dos de estas fotografías, tituladas “Plantitas / Plantitas en el living comedor de la casa de mi abuela”, ingresaron a la colección permanente del Castagnino+macro, primera vez que también ingresaría a ese museo, de manera dislocada y parcial, una obra de Raúl Domínguez.<sup>1</sup> Casi una década después, en 2012, Santiago Villanueva compró un óleo de naturaleza muerta de Anselmo Piccoli, un paisaje en tinta de César López Claro, con fecha del 30

---

<sup>1</sup> Agradezco a Lila Siegrist por la información compartida de su investigación sobre la práctica muralista de Raúl Domínguez y por la generosidad en permitir la reproducción de algunas imágenes correspondientes a la composición de Domínguez Dentrecasa. El registro catalográfico de “Plantitas / Plantitas en el living comedor de la casa de mi abuela”, con las especificaciones de los materiales, medidas, número de registro y año de ingreso a la colección Contemporánea del Castagnino+macro se encuentra disponible en la web del museo: <https://castagninomacro.org/page/obra/id/888/Siegrist%2C-Lila/Plantitas---Plantitas-en-el-living-comedor-de-la-casa-de-mi-abuela>

de enero de 1943, y un grabado de Víctor Rebuffo cuya impresión figura a dos personas a la mesa de un bar. En el “acto de inauguración” del 7 de diciembre, los sumergió en el río Paraná, donde el contacto con el agua, los sedimentos y el barro los humedeció irremisiblemente. Tras fotografiar esta inmersión, recuperó las obras y las expuso nuevamente en el LXVI Salón Nacional de Rosario, en el cual obtuvo el primer premio; luego, las devolvió al río. Este proyecto en progreso incorporó a su colección obras de López Claro, Alberto Pedrotti, Ricardo Supisiche y Ernesto Scotti entre marzo de 2013 y mayo de 2014.<sup>2</sup>

Presentados de esta manera general, la serie Domínguez Dentrecasa y el Museo del Fondo del Paraná convocan, en primer lugar, la acción de desplazamiento y recontextualización formulada como característica recurrente de una zona importante de la producción artística contemporánea. En segundo lugar, ambos proyectos comparten el gesto de exhumar y *reinstaurar* unas obras y unos nombres del arte local (¿santafesino, litoraleño, paranaense?) de mediados del siglo pasado. Finalmente, en los dos se observa el interés por retornar productivamente a la figura del río Paraná y actualizarla en experiencias situadas y registradas activamente: el copetín de inauguración de Domínguez Dentrecasa, presenciado por amigxs de la artista y de su abuela y del cual se conservan el video y las fotos, y los actos de inmersión de los cuadros, fotografiados por Lucrecia Palacios, Gastón

---

<sup>2</sup> La información recobrada en este trabajo sobre la obra de Santiago Villanueva fue relevada a través de una entrevista al artista y de la consulta en el archivo de la Colección Contemporánea del Castagnino+macro; los materiales recopilados en el archivo incluyen el legajo de la muestra, el proyecto de presentación al LXVI Salón Nacional y dos ingresos de la obra en formato digital (conformado por los textos de sala del 2012 y el 2014, las fotografías y las instrucciones de montaje aquí citados). Además, se encuentra disponible el registro catastrófico de la acción, especificando los materiales, el número de registro, la forma y año de ingreso a la colección Contemporánea en la web del museo: <https://castagninomacro.org/page/obra/id/948/Villanueva%2C-Santiago/Museo-del-fondo-del-Paran%C3%A1>. Agradezco especialmente a Georgina Ricci y a Paloma Ferrero por la generosidad con que prepararon estos materiales para consultarlos en la sede del MACRo y a Santiago Villanueva por permitir la reproducción de algunas fotografías del Museo del Fondo del Paraná.

Miranda y Gustavo Lowry. Sobre estas tres instancias se configuran nociones divergentes de región fluvial por medio de las operaciones de archivo que las sustentan.<sup>3</sup>

El cuestionamiento de lo que acarrea para su evaluación en el presente esta multiplicidad de imaginarios regionales tras el borramiento crítico de los ejes binarios que diferenciaban naturaleza/ciudad, arte nacional/arte cosmopolita, regiones internas/capital, etcétera, se hace eco parcialmente de la propuesta de Hal Foster (2017) cuando observa que ciertos artistas archivísticos rehabilitan en sus obras los vestigios de comienzos frustrados o de proyectos incompletos, lo cual les permite “explorar un pasado extraviado, cotejar sus diferentes signos [...] para determinar qué podría subsistir en el presente” (p. 193). Ahora bien, a diferencia del arte archivístico que recurre a imágenes de la cultura de masas, de internet, o a documentos catalogados, en las prácticas analizadas en este trabajo las manipulaciones operan directamente sobre obras de arte, trazando con ellas un doble movimiento de homenaje y desacralización. Esto puede verse, por ejemplo, en el modo en que la convivencia de temporalidades tensiona la noción de autoría, reivindicando en la apropiación de sus obras los nombres de los artistas exhumados, sin voluntad de ocultamiento. Lila Siegrist subraya el nombre de Raúl Domínguez desde el título de la muestra, mientras que Santiago Villanueva hace lo propio en el formulario de presentación al Salón Nacional:

pensamos que las obras de la costa del Paraná fueron realizadas para naufragar sus orillas, que no es posible pensar el espeso óleo de un Piccoli o la aguada tinta de López Claro fuera del barro y la humedad del río. (Texto de sala, diciembre 2012).

En estas reactivaciones se atisba la crítica a la institución museo en tanto conformadora del canon de la historia del arte local (¿tendría la misma repercusión si se hiciera naufragar un óleo de Antonio Berni?) y en tanto recinto cerrado de exposición y conservación (¿hay lugar físico para contener y mostrar *todas* las obras?). Con todo, no está implicada netamente la voluntad rupturista

---

<sup>3</sup> Una lista de exposiciones museísticas rosarinas abocadas a la tarea de revisar el legado moderno del arte de la región e investigar a los artistas del paisaje debería incluir la muestra colectiva “Homenaje a María Laura Schiavoni” en Josefina Merienda (2006); “Nuevos artistas del Grupo Litoral” (2008) curada por Marcelo Pombo; “Dos museos y un río” (2019) curada por Ticio Escobar; “Augusto Schiavoni” (2005) curada por María Eugenia Spinelli; “La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años 50” (2012) curada por Guillermo Fantoni, entre muchas otras. Por cuestiones de extensión, esta lectura no se centrará en exposiciones sino en proyectos de artistas, y en este sentido, la lista podría incorporar “Muchacho del Paraná” (2012) de Guillermo Fainovich; las intervenciones fotográficas de Lila Siegrist: “Emilia Bertolé, El libro de versos” y “Alfredo Guido, La chola” (2012); y *T.R.I.P.A (Trabajo de Registro e Investigación sobre Paisajes Argentinos)* (2019) de Maximiliano Masuelli, por mencionar solo tres.

característica, por ejemplo, de las neovanguardias; ahora el museo contemporáneo se percibe, al mismo tiempo, como espacio abierto para recibir aquello que el museo moderno olvidó o excluyó. Estas incorporaciones serán siempre anacrónicas e incompletas; restituciones desfasadas que critican las jerarquías del valor estético occidental cuando esas jerarquías se han fracturado teóricamente.

## **Derecho al agua**

Leídos en conjunto, estos dos proyectos configuran una especie de antología fluvial de artistas heterogéneos. Nacidos entre las dos primeras décadas del siglo XX, la vertiente generacional sería uno de los pocos vasos comunicantes ante la cantidad de divergencias: sus lugares de residencia, sus redes asociativas, sus grados de consagración y sus tramas institucionales locales.<sup>4</sup> Si estos artistas, autodidactas o profesionales, agrupados en talleres o solitarios empedernidos, nacidos en Torino, en Rosario o en Azul, son reunidos en torno a lo fluvial, ¿conlleva ello algún contacto común entre sus propuestas estéticas, relegado por los debates de un medio artístico en formación? Como si dijéramos que, ante todo, primaba en sus relaciones profesionales la preocupación por la conformación de las incipientes instituciones modernas (con los grados de desencuentro de los procesos de modernización locales al caso). ¿Solo ahora pueden conectarse estos artistas que habitaron la misma época? ¿Qué obras “modernas” impulsan el campo del arte “contemporáneo”? ¿Qué regiones presuponen las zonas de sus producciones reactivadas en el presente? Estas preguntas pueden formularse en tanto las acciones de Santiago Villanueva y Lila Siegrist también acuden a una revisión teórico crítica donde se impugna el privilegio de la biblioteca. El procesamiento del pasado incluye el rescate de textos del siglo XX, que acompañaron la producción de conocimiento sobre dichos artistas y la composición de sus obras.

---

<sup>4</sup> Tres de los artistas recuperados por Siegrist y Villanueva aparecen explícitamente reseñados en la pionera *Cronología del arte en Rosario* (1968) de Isidoro Slullitel: Alberto Pedrotti (Rosario, 1899-1980) y Anselmo Piccoli (Rosario, 1915-1992) son referidos en reiteradas ocasiones por sus participaciones en el Grupo Litoral y en la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos, respectivamente; Raúl Domínguez (Rosario, 1918-1999), por su parte, es mencionado sucintamente, entre los “pintores que se formaron con maestros”: “Raúl Domínguez, quien cultiva una temática del Litoral argentino, de motivos isleños y del Paraná” (p. 73). Los no nacidos en Rosario, César López Claro (Azul, 1912 - Santa Fe, 2005), Ricardo Supisiche (Santa Fe, 1912-1992), Ernesto Scotti (Buenos Aires, 1901-1957) y Víctor Rebuffo (Torino, 1903 - Buenos Aires, 1983) son aludidos en *Geografía plástica argentina* (1958) de Romualdo Brughetti.

Hacia el final del formulario de presentación al LXVI Salón Nacional, Villanueva adjunta a la exposición del patrimonio inicial de su museo (los cuadros provisionalmente retirados del río y sus fotografías) la donación de “dos libros fundamentales para el arte local: *Geografía plástica argentina* de Romualdo Brughetti y *Santa Fe, mi país* de Mateo Booz”. Densa reflexión crítica sobre las tendencias plásticas en Argentina, el primero, y libro de cuentos regionalistas, el segundo, estos libros comparten el interrogante por la vinculación entre *paisaje* habitado, visto, experimentado, y la expresión de ese mundo circundante. Además del binario conflicto entre regionalismo y modernización, Brughetti y Booz destacan lo intransferible de la dimensión vital y la necesidad de su “auténtica” mediación estética. Independientemente de la diferencia en los medios expresivos (las artes visuales y la literatura), interesa la tensión del previsible costumbrismo de *Santa Fe, mi país* (cuya primera edición de 1934 se abre con una semblanza de “don Hilario Tierra”) frente a la sutil complejización técnica de esta idea por parte de Brughetti:

No se trata de trasladar a la tela, con oficio repentista o intelectualizado, formas corpóreas en la luz, sino saber usar colores, volúmenes, líneas, en el plano en que cielo y tierra se tocan o divergen, donde la perspectiva no es nunca la mera visual ostensible y sí la que emerge de la forma-color controlada en el espacio, un espacio imponderable recreado por el artista. Y mediante el sentido vital de ese espacio y su imagen manifiesta, la naturaleza americana puede surgir más nítida que de muchos eruditos estudios folklóricos. (1958, p. 58)

Al conjugar estos textos una serie de nombres y de obras previas a la década del cincuenta, la acción de Villanueva da de lleno en la configuración de un paisaje moderno del litoral sostenido discursivamente en términos nacionales e históricos: “el marco temporal comienza a principios del siglo XX y finaliza en los años cincuenta. Años de gloria del paisaje argentino en los cuales materia, abstracción y localismo conjugan un ideal geográfico”, especifica en las instrucciones de montaje (2012). En los dos libros predomina la figura del Paraná y sus riberas, del campo y los suburbios, es decir, una idea de *pais-aje* ligado a lo propio y a sus habitantes, intermediado, recreado, por el escritor o el artista. Ahora bien, en *Geografía plástica argentina*, publicado en 1958, el “perfil plástico del Litoral” no es más que una sección, un fragmento, de una concepción artística nacional; en la propuesta de Mateo Booz, el país es Santa Fe. El gesto primordial de la intervención de Villanueva radica en poner a naufragar ese idilio geográfico sobre la fuerza entrópica del Paraná, contaminado por las obras, que cambian su materialidad en el contacto con el agua. Esta deriva lía paisaje y ambiente.

A partir de estos discursos, también la (re)presentación del río se activa como un campo de batalla simbólico, donde se concitan pulsiones contrapunteadas por elementos estéticos diferentes que conviven en el presente, fraccionados: el paisaje descriptivo, articulado cromáticamente por Alberto Pedrotti en el óleo elegido por Villanueva, por ejemplo, colinda de manera directa con el muralismo de Raúl Domínguez: fantástico, resuelto de manera pop y de dimensiones enormes. Los murales montados al interior de la Estación Fluvial de Rosario desde el año 1978 hieren en su costumbrismo la cronología lineal de las tendencias artísticas, reivindicando un imaginario regionalista anacrónico tras la radicalización del arte de los sesenta. No hay rupturas sin continuidades.

Lila Siegrist, en una entrada de su blog personal sitúa el inicio de este proyecto en el año de la muerte de Domínguez, 1999, a partir de la investigación de su obra.<sup>5</sup> Para ello consultó, entre otros, *Leyendas y supersticiones* (1917) de Juan B. Ambrosetti y la autobiografía de Domínguez, *El Paraná y las islas. 50 años de convivencia* (1992). Es decir, no lee las historias del arte, sino un libro de folklore, para estudiar el “atlas y mitos del litoral” desplegados por Domínguez, y lo que el propio artista tiene para decir de su producción, de su vida. Estos discursos, muchas veces cancelados por los riesgos de la autofiguración y el folklorismo, potencian, en este caso, el contrapunto con las imágenes. Las leyendas del litoral, los chaná-timbúes, los pescadores criollos y la fauna ribereña pintados sobre los paneles de chapadur, se integran a la trayectoria de una vida sostenida biográficamente desde la pregunta “¿por qué mi pasión por el río?”. *El Paraná y las islas* constituye la narración de una vida dedicada a la divulgación autodidacta de la flora, la fauna, las costumbres de las islas, acompañada por la fundación de un Museo Regional, la publicación de un vocabulario insular ilustrado, la composición de paisajes miméticos, la formación de una Escuela Infantil de pintura y alfarería indígena chaná.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Esta información corresponde a la entrada del 28 de julio de 2015, titulada con la dirección de la casa de su abuela, “Richieri 452”: <http://lavikingacriolla.blogspot.com/2015/07/richieri-452.html>

<sup>6</sup> *El Paraná y las islas* liga la genealogía de las infancias costeras en Pontevedra de los ancestros del artista con la suya propia, nacido a cien metros del río, cerca del edificio de la Estación Fluvial, cuyos pilotes fueron incados por su padre, enrolado en la Prefectura Nacional. Así figura Raúl Domínguez su iniciación en la pintura a los diez años, en un astillero del Ministerio de Obras Públicas:

enfrenté ese paisaje tan familiar para mí. Todo lo quería retener con mis pupilas y mi ansiedad [...]. La lucha era totalmente desigual, el paisaje me tragaba, pero mi amor propio era más fuerte; trataba de resolver dentro de mis escasos conocimientos todo lo que podía plasmar en esa pequeña tabla, ya que jamás había recibido clases de nadie. (Domínguez, 1992, p. 21)

La mirada de Domínguez sobre los chaná-timbués extintos por la violencia de la conquista supone un traslado caricaturesco de los restos arqueológicos recogidos por él y de sus lecturas de Antonio Serrano, Juan B. Ambrosetti, Estanislao Zeballos y Víctor Badano. En su autobiografía, los indígenas ocupan la “prehistoria” de las islas; altos, delgados, aficionados a la caza y la pesca, extraordinarios alfareros, asentados cerca del río en esteras simples, estos “primeros habitantes del delta del Paraná” formaron también “el arte plástico ribereño”. Aun así, este imaginario desplaza tenuemente la generalización, remarcando la vinculación de los chanáes con los charrúas, “por ello estaban los chanáes salvajes, que estaban más cerca de aquella indómita raza, y por otro lado estaban los más mansos” (Domínguez, 1992, p. 27). La con-vivencia en las islas nunca estuvo exenta de diversos grados de violencia, como también lo muestran las leyendas de la Flor del Irupé, del Pira-Nu, o del Pombero, por mencionar solo tres personajes del bestiario mítico de los murales.

### Figura 1

*Pombero*, de la serie *Domínguez Dentrecasa*, 2003. Fotografía color, copia analógica intervenida digitalmente, 40x50 cm.



Nota: Lila Siegrist. Foto recuperada de: González, 2010, p. 85.

La imagen del Pombero y las líneas de fuga de sus relatos compilados por Juan Bautista Ambrosetti (1953) pueden condensar estas operaciones de archivo extensibles a las demás figuras. En el capítulo sobre los fantasmas de la selva misionera, el Pombero o Cuarahú Yara en algunas partes de Corrientes “es un hombre alto y delgado, que lleva un grandísimo sombrero de paja” (p. 84) y ataca a los muchachos que cazan pájaros en el bosque, pero en el Chaco, “es un compañero invisible con el cual se puede hacer trato” (p. 85). Este fantasma constituye para el autor una modificación del Yasy-Yateré y el Curupí, un enano rubio que rapta a los niños y a las muchachas bonitas. A pesar de esta

polivalencia, en su caracterización del Pombero la artista elige una sola de las versiones posibles, la del “Fantasma del Monte con su espíritu espermático a la hora de la siesta” (Siegrist, 2012, s/n), relato que habría servido para justificar la violencia sexual ejercida sobre las niñas violadas en los montes.

Además de la gravedad solapada del horror, toda esta suma de caracterizaciones acentúa la condición de artificio y construcción presente en cualquier definición de lo propio y de la identidad. Las contradicciones interrogan el lugar de la imaginación en los procesos simbólicos, y la resignificación de los vestigios de ciertos archivos como los de Ambrosetti y Domínguez, los cuales retornan en un marco de desterritorialización, de migraciones masivas, de mercados transnacionales y circuitos globales que coexisten con formas de lo local. Al re-emplazar la caracterización propiciada por Domínguez de lo que entendía como cosmovisión indígena, con fines pedagógicos y característicos de un didactismo regional en la coyuntura de la última dictadura argentina, Siegrist toma distancia crítica de ese relato apelando a la investigación de sus condiciones de producción y a la delimitación crítica de la composición pictórica y los asuntos de los murales. Aun así, deja en suspenso cualquier otra definición externa a esta artificialidad, porque al momento de la muestra no articula ningún guion curatorial, directamente (se) expone, (se) exhibe de modo familiar:

Considerada como montaje complejo de representaciones, temporalidades y percepciones distintas, cuando no incompatibles, la imagen actúa como un ensamblaje imprevisible y azaroso. Un montaje abierto a lo intempestivo de porvenires azarosos, de tiempos fracturados y rearmados en conformaciones contradictorias pero intensamente reveladoras. (Escobar, 2015, pp. 13-14)

Esta indecisión se extiende de Domínguez Dentrecasa al Museo del Fondo del Paraná, pues ambos operan un cambio sobre la perspectiva del agua. La fuerza destructiva del río y la caída de la romantización en los usos de lo indígena y lo vernáculo, se activan junto a los restos del paisaje sublimado y al animismo de las cosmovisiones santafesinas, correntinas, misioneras, paranaenses, litoraleñas, guaranícas, chanées...

En las leyendas y supersticiones rescatadas por Ambrosetti todo vive, todo se anima: los peces, las piedras, los fantasmas, los pájaros, las cuevas, las flores. Se ingresa por medio de esa lectura a otros modos de relacionamiento con la materialidad de la cual formamos parte. Del mismo modo, el cambio en las materialidades de las obras por acción del río y decisión de Villanueva desestabiliza la separación entre paisaje representado y lugar habitado, viviente. Esto implica un llamado a cuestionar los supuestos sobre el agua entendiéndolo como un recurso central. ¿De dónde proviene

tu agua? Con esta pregunta desalienante, Peter Berg (2015) nos posiciona ante la necesidad de considerar lo fluvial como un actor comunitario, empezando por revisar la configuración de las cuencas del lugar que cada quien habita y los usos cotidianos del elemento más esencial de la tierra. Los modos en que interactuamos y nos relacionamos con el agua son fundamentales para evaluar las exigencias ante los desafíos de su escasez.

## **Museo del Fondo del Paraná: “el arte en situación de intemperie”**

### **Figura 2**

*Museo del Fondo del Paraná (2012-2014). Fotografía del “Acto inaugural”.*



Nota: gentileza del artista. Foto: Gustavo Lowry.

Tanto para Domínguez Dentrecasa como para el Museo del Fondo del Paraná, podemos constatar, con Ticio Escobar, que

la obra se concreta (nunca definitivamente) en cuanto instalada en sitio y momento específicos. Depende, así, de su puesta en espacio y en tiempo; un espacio que trasciende el

punto de su localización y remite a diferentes encuadres coyunturales; un tiempo que, desde la perspectiva del presente, se abre a transcurros históricos diversos. (2021, p. 49)

Esta evidencia de lo efímero y de lo múltiple halla una leve resistencia en la preocupación de los artistas por registrar las experiencias, al punto de que “la reproducción misma se vuelve obra de arte, o, más precisamente, arte sin obra” (Aira, 2010, p. 22). Siegrist, como veremos, captura zonas de los murales de Domínguez y los traslada fotográficamente a la casa de su abuela, donde el evento también es conservado con ayuda de un fotógrafo amigo y de un realizador de videos de cumpleaños y eventos; Villanueva hace lo propio retratando el instante en que los cuadros flotan en el Paraná, se hunden en sus aguas o descansan en sus orillas. Dichas tomas de la inmersión de las obras en el río condensan el trabajo artístico de la fotografía en tanto *huella*; pero ¿es este el momento de la instalación o acaso lo constituye la exposición posterior en el museo? En todo caso inescindibles, la concepción de Villanueva de su Museo destaca un momento en particular: el instante irrepetible donde la acción congela su captura es el de la exhibición de las obras en el río, flotando en la corriente de agua, donde el espacio de las paredes blancas se impugnaría tentando otras superficies. Ese es el momento que retratan las fotos, después de la apropiación y antes de la supresión, un detenimiento imposible.

En su lectura del Museo del Fondo del Paraná, Juan Cruz Pedroni (2016) pone el acento en la institución museística como codificación del lugar de exposición de las obras amparada en el discurso disciplinante de la historia del arte. Desde su perspectiva, el Museo de Villanueva supone

un drenaje de los significados cristalizados por el discurso de la historia y la crítica de arte a través de un desplazamiento táctico. Esta operación rehabilita la co-existencia del objeto con un lugar-afuera de los grandes marcos de referencia garantes del sentido, abre líneas de fuga hacia un espacio-otro. (s/n)

Por un lado, el emplazamiento en el Paraná en tanto crítica de la institución museo se configura como lugar donde mostrar las obras; pero, por el otro, Pedroni reinserta el texto de sala del 2012, en que Villanueva describe su acción, dentro de los relatos historiográficos nacionales en torno al paisaje pictórico. Estas dos cuestiones (emplazamiento fluvial crítico y espacio discursivo instituido) parecerían encontrarse en el modo en que se atribuye a las obras cualidades correspondientes al medio. La textura de los cuadros aglutinaría, así, aquello deshecho y rehecho en la fluidez, transformación y movimiento en que se habrían originado las obras: la tinta, el óleo, el trazo del lápiz, el color, el paisaje del río. “La pincelada en la obra de Anselmo Piccoli es ‘barrosa’, porque

se confunde con las características barrocas del paisaje en el que fue producida, la pincelada de López Claro es ‘aguada’ porque fue hecha en el litoral” (Pedroni, 2016, s/n). Al poner solo el foco en este aspecto, la lectura de Pedroni restituye la “poética de Santiago Villanueva” sobre el paisaje a la tradición del “discurso crítico e historiográfico de las artes en Argentina”, la cual propicia un determinismo de la factura de las obras al medio en que se realizan.

Ahora bien, este análisis va solo de la materialidad del “medio” a la textura del “cuadro”, siendo posible complejizar la reflexión atendiendo al ambiguo lugar ocupado por el marco (Derrida, 2001; 2013; Escobar, 2022; Andermann, 2018). Una de las fotografías, incorporada a la colección en 2013, muestra literalmente el lienzo de Alberto Pedrotti separado de su marco por la fuerza del agua. El río parece formar parte de la obra, borrando la distinción entre el comienzo de una y la continuación del otro, efecto intensificado por la paleta cromática y el contenido descriptivo del paisaje; lo que es más, la diferenciación de sustancia y forma queda confundida sobre la superficie del agua. Los soportes materiales de los cuadros condensarían aquí los sentidos que les otorga Jacques Derrida (2013) al referirse a todo aquello que se encuentra por debajo de la obra: “el papel, el papiro, la piel, el pergamino, el cartón, la tela, la madera o cualquier otra materia” (p. 249); estos soportes constituyen, según el autor, lo no-reproducible de la obra, aquella “rareza” que hace posible un cierto mercado del arte: “La rareza, la rerefacción, la no-reproducibilidad de cierto debajo es la condición de la obra de arte [...] y de cierto mercado del arte, de una política y de una economía del arte” (p. 250). ¿Qué economía rige cuando este soporte en el que se fundamenta la originalidad ha sido sometido a la intemperie?

De repente, aquello que frecuentemente se olvida o es tomado como secundario, porque se encuentra “debajo de”, se manifiesta visible ante la amenaza de su des-materialización. El río cobra no solo un carácter “sustancial” (y remarquemos que solamente dos de los cuadros elegidos por Villanueva tienen al paisaje como contenido), sino que deviene soporte y ruina del soporte. A esta jerarquía entre el abajo y el encima, Derrida suma aquella entre el adentro y el afuera, donde el límite frecuentemente silenciado lo establece ahora el *páregron*. La separación del marco objetivada en la fotografía escenifica la fragmentación de un discurso único para el arte, para la representación del género paisaje, para la especificidad del museo como “lugar de salvaguardia” (Derrida, 2013, p. 258). La región se torna entonces búsqueda y lugar de experimentación: “se trata ahora de una coincidencia entre una práctica experimental/proposicional y el lugar que esta práctica co-funda ya no como objeto inerte sino como ‘situación’ móvil y abierta” (Andermann, 2018, p. 254). De esta manera,

si consideramos (aun sin prescindir del resto discursivo del paisaje en clave nacional señalado por Pedroni) estos otros movimientos implicados en la acción, que tienen en cuenta la convivencia de marco, soporte y medio, el acento se desplaza hacia el carácter destructivo de la intervención, cuestionando la reproducción de los discursos pictóricos sobre el paisaje, los momentos de la instalación y el lugar del archivo.

### **Figura 3**

*Fotografía del “Acto inaugural” del Museo del Fondo del Paraná (2012-2014) ingresada a la colección del Castagnino+macro el 18 de marzo de 2013, donde se muestra un óleo de Alberto Pedrotti sumergido en el río.*



Nota: gentileza del artista. Foto: Gustavo Lowry.

En sus reflexiones sobre el arte contemporáneo desde el punto de vista de la literatura como “reproducción ampliada”, César Aira considera que

la realidad concreta de la obra estaría conformada por la obra misma y el tiempo que envolvió su concepción y ejecución, entendiendo por este tiempo el transcurrir histórico, en el que cada uno de sus puntos es único e irrepetible, y por ello irreproducible. (p. 24)

Previamente a las únicas dos experiencias destacadas por los textos de Villanueva y Pedroni, esto es, al momento irreparable de la sumersión de los cuadros y al ingreso a la sala del MACRO, se encuentra la actividad de la compra en Mercado Libre por parte del artista. Es decir, las obras no son colocadas en un afuera del museo, sino que nunca habían, en primer lugar, ingresado a él.

La adquisición económica de los originales subraya su condición de disponibilidad. Literalmente a la venta, en un sitio web, al alcance de cualquier interesado, especialista o no en arte, la única distancia que aun conservarían estos cuadros es la otorgada por su carácter de mercancía. Al comprarlas, el artista-propietario asume la posición de un coleccionista contraintuitivo (en sentido benjaminiano), que no quita el valor de uso a unos objetos que nunca lo poseyeron, sino que los sustrae de su valor de cambio en sucesivos movimientos: los saca del mercado (libre) comprándolos, sumergiéndolos (¿quién compraría un original dañado?), cediéndolos momentáneamente al Castagnino+macro para su exposición, devolviéndolos al río definitivamente.<sup>7</sup> Esta aceleración del proceso de la destrucción material, este sometimiento entrópico del soporte material impulsado creativamente, les asigna a las obras, débil y veladamente, el lugar que nunca tuvieron: “*El Museo del Fondo del Paraná* debe ser pensado como un espacio para recordar las obras y no para volverlas a ver”, plantea en el último ítem de las instrucciones de montaje. Aporéticamente, las obras ingresan al catálogo de un museo que no las contiene sino a través de las fotografías que resguardan esa

---

<sup>7</sup> En efecto, aun cuando desde la mirada benjaminiana “hay muchos tipos de coleccionistas; y, además, en cada uno de ellos actúa una multiplicidad de impulsos” (2022, p. 28), en su particular relación con la posesión de objetos e imágenes investidos de afecto, la pulsión del coleccionista es irrenunciable a las cosas; se aferra a ellas y las exhibe orgullosamente, nunca las destruiría deliberadamente. El lugar de la pérdida está caracterizado en Benjamin por el objeto que falta, por el carácter incompleto de la colección y por una visión dialéctica del aspecto destructivo de la técnica junto a su potencial democratizante. En este sentido, la figura de artista construida por Lila Siegriest en Domínguez Dentrecasa está más cercana a esa noción de coleccionista. Por lo demás, una reflexión sobre el coleccionismo y la colección invita a repensar el carácter marginal del acervo despreciado por la alta cultura, algo que Villanueva propicia, aunque intermediado por sus lecturas de la historia del arte nacional: “No es lo mismo hablar de arte *uruguayo, boliviano o argentino*. ¿Por qué exhibirlos del mismo modo? La creación del Museo del Fondo del Paraná es una de las respuestas posibles a esta pregunta” (Texto de sala, 2012, subrayados míos).

visualidad pixelada, punzando la noción de originalidad por intermedio del soporte, ahora digital, donde se reproducen, almacenan y conservan.

La operación de archivo deviene, así, en la contradicción intrínseca a la pérdida que posibilita la conservación y rememoración de las obras en tanto suplementos que dependen del “soporte externo del archivo” (Derrida, 1997, p. 23). Esta paradoja es enunciada por Derrida en sus impresiones en torno al mal de archivo:

Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción. (p. 27)

Se pone en juego aquí un carácter “anarchivístico”, cuyo acento en la pulsión de destrucción corroe el establecimiento de los *principios* de la archivación y las jerarquías de los soportes materiales (el debajo de la obra que involucra un arriba), aunque inmediatamente propicia otros. La selección, exhumación, organización temática y catalogación de determinadas obras y no de otras, de unos artistas y no de otros, reinstaura criterios de ordenación. Lo mismo ocurre con el periodo al que el artista limita el ingreso de nuevas obras a la colección de su proyecto.

El momento destructivo, en cuanto la amenaza de la desaparición ha sido reafirmada por la puesta en acto de la inmersión y el naufragio de las obras, se desplaza hacia la preservación de las imágenes determinada por la técnica. Es decir, la amenaza de la destrucción y la pérdida sobrevuela ahora el potencial de obsolescencia característico de los dispositivos de almacenamiento digitales. En ese mismo movimiento, se vislumbra también el porvenir del archivo, en tanto el proyecto prevé el ingreso de nuevas obras al acervo, abriendo la posibilidad de ampliación de la colección del Museo del Fondo del Paraná, aun cuando ello conllevará la destrucción de los originales.<sup>8</sup>

La desintegración del soporte material de los cuadros implicada en esta acción obliga a repensar el lugar de la conservación, del almacenamiento y del registro en otros términos. La

---

<sup>8</sup> Debido a que el sentido crítico de la práctica está centrado primariamente por Villanueva sobre el momento expositivo de las obras en el río, la destrucción no sería una disposición obligada para la acción, sino una consecuencia inevitable de ella: “Este museo propone una nueva idea para el patrimonio: las obras cambian su materialidad, se modifican con las condiciones de exhibición y circulan. Sin embargo, no proponemos su destrucción como una condición de exhibición” (Formulario de inscripción al SN, 2012).

pervivencia de las obras, el reducto del Museo del Fondo del Paraná, reside en un dispositivo USB que contiene, parcialmente, fotografías del 2012, 2013 y 2014, el formulario de presentación al Salón Nacional, las instrucciones de montaje y dos textos de sala. Este sería el punto donde archivo y región (fluvial) coinciden en su “transferencia”, en el sentido de circuitos en constante movimiento que solo en una instantánea pueden parecer congelados. El primero, concebido como una “experiencia hipomnémica y protética del soporte técnico” (Derrida, 1997, p. 34), sería interpelado en su definición tradicional de lugar estático donde se almacenan permanentemente documentos y “polvo” (Quiroga, 2018), para redefinirse ahora en términos de un almacenamiento *temporal* dinámico, en constante cambio:

El orden espacial y tradicional, es decir, el orden de archivo que todavía continúa en lugares física e institucionalmente remotos, va acompañado de una práctica de archivo dinámica de mapeo de datos, de operaciones de procesos temporales y dinámicos que diferencian los archivos tradicionales de los electrónicos. Los *routers* de seguimiento no son exploradores espaciales, sino temporales. (Ernst, 2018, p. 7)

En sinergia, la región concebida temporalmente a través del flujo del río se vuelve pregunta en movimiento donde naufraga el imaginario de la fijeza telúrica, aunque dicha perspectiva persiste discursivamente junto a todos los demás enunciados pronunciados sobre esta noción y aquellas relacionadas (espacio, lugar, paisaje, zona).

## Domínguez Dentrecasa: el arte en el *camp* expandido

### Figura 4

Vista general de la muestra Domínguez Dentrecasa de Lila Siegrist tomada el día de la inauguración en la casa de la abuela de la artista, el 4 de julio de 2003. Las dos fotografías de la pared intervenidas por Siegrist presentan, según la artista, los “mitos y leyendas” del Pira-Nú (izquierda) y del Irupé florido (derecha).



Nota: gentileza de la artista. Foto recuperada de: González, 2010, p. 78.

Si, a través de los tiempos dinámicos y los imaginarios múltiples de región fluvial, en las fotografías del Museo del Fondo del Paraná vislumbramos cómo la obra de arte se convierte en un “lugar vacío” cuya *distancia* “permite divisar momentos que en su pura presencia el objeto no mostraba” (Escobar, 2015, p. 9), las capturas de Domínguez Dentrecasa sensibilizan, en principio, una serie de acercamientos. El más directo procede recortando y haciendo foco a algunas zonas de los murales, por lo que las fotos habilitan el desplazamiento, a una escala de 40x50cm (las mayores medidas posibles de impresión en las casas gráficas hacia 2003) de unos pocos fragmentos elegidos por la artista de la serie de seis paneles (de los doce iniciales) que abarcan ciento veinte metros cuadrados. Paradójicamente, este acercamiento, este zoom, este *punctum*, solo es posible a partir de

un alejamiento previo de la mirada constituido por estrategias de selección donde lo que se hace visible condiciona lo que permanece por fuera del campo, excluido.

La otra cercanía posible radica en la relocalización y reproducción de esas imágenes por parte de la artista, trasladadas al recinto familiar de la casa de su abuela, donde se sitúa el evento inaugural de la muestra. Los murales de Raúl Domínguez, devenidos en Patrimonio Nacional, al haber sido literalmente regalados por el artista “al país”,<sup>9</sup> son “privatizados” por Siegrist, dispuestos fragmentariamente en un entorno donde las fotos conviven azarosamente con los objetos *kitsch* de decoración preexistentes. La donación, desdoblada en los murales y el espacio cedido por la abuela para alojar la muestra de la nieta, parecería estar suspendiendo (al menos en su brevedad) la lógica del mercado del arte y los engranajes de sus circuitos de legitimación. Investida de afecto y gratuidad, la recepción de la obra asume una política de la amistad y la familia.

El copetín con que se recibe a lxs invitadxs, la preocupación por registrar la experiencia, el discurso pronunciado por la abuela, acentúan un potencial de teatralización característico de convertir la vida en obra de arte. La dimensión de espectacularización de Domínguez Dentrecasa asigna un componente *camp* a la acción, donde se reivindica la obra de un pintor marginal, recuperada por el “amor” que la artista siente hacia esa creación conocida en su infancia y que forma parte del legado cultural de la esfera pública, externo a la institución arte. En esta puesta en escena, la propia pregunta por la naturaleza se torna artificiosa. Cualquier sentido representacional mimético es, así, sobrepasado tanto por los seres fantásticos predominantes en la muestra como por lo excluido de la selección. Así, la mayoría de las fotos corresponden a “los mitos y leyendas del Litoral con toda su extensión sincrética mística [...] a modo de atlas del delirio ribereño” (Siegrist, 2012, s/n), evidenciando el silenciamiento de los óleos con paisajes descriptivos de Raúl Domínguez. Lo inquietante, perturbador de lo familiar, latente en lo demoníaco del Pombero y en el horror del momento de la instalación de los murales permanece obliterado también por la intervención digital operada sobre los personajes, donde lo serio se vuelve frívolo, exagerado y apasionado (Sontag,

---

<sup>9</sup> En su autobiografía *El Paraná y las islas. 50 años de convivencia* de 1992, Raúl Domínguez incorpora al comienzo su currículum, donde subraya el acto de donación de sus murales:

realizados totalmente de su peculio y donados al país, con destino a la Estación Fluvial de Rosario, cuyos pilotes fueron clavados por Don Ramón Domínguez, padre del artista. A través del Decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, fue aceptada la donación en Abril de 1973. Desde ese momento es Patrimonio Nacional, inscripto en el Instituto de Museología, Dirección Nacional de Museos, Insc. Cod. 2828. (p. 7)

2012). La hipertelia asume sucesivas capas de dinamismo por la superposición en las fotos de viñetas cargadas por defecto en el programa de edición (brillitos a los colmillos del Pombero, mariposas a su sombrero, burbujas turquesas a Neptuno y a Dios y la Mulatona, etcétera).

El emplazamiento discursivo de Domínguez Dentrecasa, esto es, el relato autobiográfico de Siegrist en torno a la experiencia, inscribe esta sumatoria de temporalidades en una dimensión narrativa donde fulgura la extensión de toda una vida de recorridos por la costa del río hasta esos murales. La crónica, necesariamente desfasada (publicada casi diez años después de la muestra), cobra el carácter de una figuración de inicio desde su título: “Yo vi esta obra antes de que me pase todo”. Allí, la artista convive con su rol de crítica de arte e investigadora; hacia el final, tras analizar los murales en sus trazos, dimensiones y asuntos, resalta:

es tan difícil reconocer la primera vez que vi un Domínguez como preguntarme cuándo fue la primera vez que me sumergí en el agua tremenda, tostada y ágil del Paraná. Este río, al igual que los murales de Domínguez, es mi líquido amniótico litoraleño (Siegrist, 2012, s/n).

Construida sobre una imagen anfibia, previa a cualquier reconocimiento originario, con un sentido de pertenencia condensado en una metáfora pre-natal, predomina aquí no ya la percepción de un dinamismo móvil, sino de un detenimiento temporal incrementado por el uso de una cámara analógica de 1970 con que fueron tomadas las fotografías de los murales, perteneciente al padre de la artista. La “neonostalgia vuelta hacia tecnologías obsoletas” (Casco en Escobar, 2015, p. 3) encuentra, con todo, una dislocación en la convergencia de otros dispositivos y soportes. Se observa una sucesión desde la copia analógica a la digital, junto al registro audiovisual y fotográfico profesional del copetín.

Autobiografía y archivo confluyen, así, en todos estos registros que ordenan y dan sentido a la experiencia: localizan y fraguan un inicio, acopian temporalidades y espacios, permanecen suspendidos al porvenir como promesas de actualizaciones azarosas o de olvidos y supresiones. Siegrist construye el archivo de Domínguez interceptado por la narración de su propia vida. Este enfoque pone el acento del archivo y de la autobiografía en la cercanía entre memoria, vida y obra, abriendo en sus fluctuaciones la posibilidad de acrecentar ambos espacios incorporando nuevos relatos, entrevistas, imágenes, bibliografía... Como sostiene Leonor Arfuch en “La autobiografía como (mal de) archivo”:

el mito del *yo* solo es posible frente a un *tú* [...]. El archivo muestra admirablemente que el 'derecho de propiedad' sobre la vida [...] es relativo, que otros tendrán sobre ella derecho de palabra o de mirada, de archivación o ficcionalización. (pp. 154-155)

El relato autobiográfico traspasa el espacio de lo privado y lo entrega a la publicidad. Se complejiza, de esta manera, aquella "privatización" hacia el entorno familiar que habíamos señalado en el desplazamiento de los murales, reinsertando, en este otro movimiento, lo individual en lo social: "si solo se es en relación con otros, poco habrá de verdaderamente individual en una biografía, su trama será indisociable del medio, el grupo, la comunidad" (Arfuch, 2008, p. 155). Al apropiarse subjetivamente de una selección de los murales y compartirla con lxs invitadxs al copetín, Domínguez Dentreca devuelve fugaz, contradictoria y acotadamente, el espacio de socialización que el olvido, el traslado fortuito por la Estación Fluvial y la indiferencia niegan a este patrimonio cultural común.

## **Bibliografía**

- Ambrosetti, J. B. (1953). *Supersticiones y leyendas. Región misionera, valles calchaquíes, las pampas*. Santa Fe, Argentina: Castellví.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile, Chile: ediciones metales/pesados.
- Arfuch, L. (2008). La autobiografía como (mal de) archivo. En *Crítica cultural entre política y poética* (pp. 143-158). Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Benjamin, W. (2022). *El coleccionismo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot.
- Berg, P. (2015). *The Biosphere and the Bioregion*. Londres, Inglaterra y Nueva York, EE. UU.: Routledge.
- Booz, M. (1953). *Santa Fe, mi país*. Santa Fe, Argentina: Castellví.
- Brughetti, R. (1958). *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nova.
- Calinescu, M. (1991). Kitsch. En *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Posmodernismo* (pp. 221-255). Madrid, España: Editorial Tecnos.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid, España: Trotta.
- Derrida, J. (2001). Párergon. En *La verdad en pintura* (pp. 27-47). Buenos Aires, Argentina y México: Paidós.

- Derrida, J. (2013). 'Debajo' de la pintura, de la escritura y del dibujo: soporte, sujeto, supuesto y suplicio. En *Artes de lo visible (1979-2004)* (pp. 247-262). Pontevedra, España: Ellago Ediciones.
- Domínguez, R. (1992). *El Paraná y las islas*. Rosario, Argentina: Fundación Educacional Banco de los Arroyos.
- Eco, U. (2021). *Historia de la fealdad*. Barcelona, España: DeBolsillo.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Escobar, T. (2019). *Dos museos y un río*. Recuperado de [https://castagninomacro.org/uploadsarchivos/publicacion\\_dos\\_museos\\_y\\_un\\_rio\\_web.pdf](https://castagninomacro.org/uploadsarchivos/publicacion_dos_museos_y_un_rio_web.pdf).
- Escobar, T. (2015). La máquina y la mirada. Transcripción de la conferencia inédita "Las zozobras de la imagen contemporánea. Perspectivas desde Latinoamérica", dictada en el Coloquio Internacional *Imágenes: dispositivos, producción y crítica*. Cátedra Extraordinaria Olivier Debrouse, Auditorio Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Centro Cultural Universitario, UNAM, México.
- Ernst, W. (septiembre 2018). El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo. En *Nimio*, 5. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/643>.
- Fantoni, G. (2012). *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los 50*. Buenos Aires, Argentina: Fundación OSDE.
- Foster, H. (2017). Un impulso (an)archivístico. En M. Bernabé (comp.), *En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina* (pp. 163-196). Rosario, Argentina: HyA ediciones.
- González, V. (2010). Domínguez Dentrecasa. Lila Siegrist. En *En busca del sentido perdido. 10 proyectos de arte argentino 1998-2008* (pp. 72-78). Buenos Aires, Argentina: Papers Editores.
- Monsivais, C. (2012). Notas del camp en México. En *Antología esencial* (pp. 21-52). Buenos Aires, Argentina: Mar Dulce.

Pedroni, J. C. (2016). Dislocaciones y tácticas de reinscripción. Territorio, arte y archivo en torno al río Paraná. En *8 Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56019/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56019/Documento_completo.pdf?sequence=1)

Quiroga, N. (2018). ¿Qué tengo si no tengo papeles? Materialidad y juego en el trabajo de archivo. En *Población y sociedad*, 25(2), 203-215. Recuperado de <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/pys/article/view/3915>

Siegrist, L. (20 de agosto de 2012). Yo vi esta obra antes de que me pase todo. En *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-8169-2012-08-20.html>

Slullitel, I. (1968). *Cronología del arte en Rosario*. Rosario, Argentina: Editorial Biblioteca.

Sontag, S. (2012). Notas sobre lo camp. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 351-372). Buenos Aires, Argentina: Debolsillo.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2022.

Fecha de aceptación: 8 de noviembre de 2022.

  
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.

