

# Crónicas de la urbe: archivos de la violencia y epistemología visual

## *Chronicles of the City: Archives of Violence and Visual Epistemology*

MARÍA ELENA LUCERO  
Universidad Nacional de Rosario  
Argentina

elenaluce@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-8226-7312>

<https://doi.org/10.52948/ds.v7i1.1115>

### Artículo de investigación

**Recepción:** 28 de marzo de 2024

**Aceptación:** 27 de marzo de 2025

### Resumen

En este artículo examinaremos una serie de dibujos que integran la producción artística de Darío Ares (Rosario, 1979), cuyas representaciones gráficas construyen una epistemología de lo visual. Las imágenes surgen desde fotografías extraídas de noticias publicadas en diarios locales sobre la violencia perpetrada en sitios específicos de la ciudad, escenas que han sido reapropiadas y reproducidas por el artista para generar archivos propios. La hipótesis de trabajo se enfoca en examinar de qué modo los dibujos y archivos de Ares conforman un tejido icónico que rememora las articulaciones conceptuales de *Das Passagen-Werk* (1982) de Walter Benjamin, y en detectar los vínculos entre imagen y texto. Para desplegar esos interrogantes se incluirán nociones procedentes del campo de los estudios visuales. Concluimos que son archivos visuales que describen las secuelas sociales y políticas de la violencia urbana, desplazándose de los relatos hegemónicos que caracterizan las descripciones periodísticas de los medios de comunicación masiva; en donde la imagen se propone como medio de conocimiento, como agenciamiento crítico y transformador de la realidad.

**Palabras clave:** dibujos; noticias; Rosario.

### Abstract

In this article we will examine a series of drawings that make up the artistic production of Darío Ares (Rosario, 1979), whose graphic representations build an epistemology of the visual. The images emerge from photographs taken from news published in local newspapers about the violence perpetrated in specific places in the city, scenes that have been reappropriated and reproduced by the artist to generate his own files. The working hypothesis focuses on examining how Ares' drawings and archives form an iconic fabric that recalls the conceptual articulations of Walter Benjamin's *Das Passagen-Werk* (1982), and on detecting the links between image and text. To unfold these questions, it includes notions from the field of visual studies. We conclude that they are visual archives that describe the social and political consequences of urban violence, moving away from the hegemonic stories that characterize the journalistic descriptions of the mass media, and where the image is proposed as a means of knowledge, as a critical agency and transformation of reality.

**Keywords:** drawings; news; Rosario.

### **Introducción. Archivos en el arte**

En este artículo analizaremos algunas de las imágenes perteneciente a la obra del artista Darío Ares, cuyas búsquedas gráficas se destacan en la escena regional por el sentido que adquieren en relación con los estudios sobre cultura visual. A partir del texto previo publicado en 2017, “Necrografías. Construcción y desclasificación de un archivo para una distribución de lo común”, proponemos una revisión de su trabajo con el objetivo de reflexionar sobre el uso de las fotografías de diarios locales en su producción artística.

Desde esta perspectiva, el proyecto de Walter Benjamin sobre los pasajes habilita una vía de exploración en tanto formula una percepción de las experiencias diarias en diversas escenas o panorámicas que constituyen archivos sobre el mundo circundante. Consideraremos los aportes de estas premisas teóricas en el marco de los estudios visuales porque nos permitirán arribar a conclusiones sobre la función de los registros periodísticos, en este caso, en torno a los episodios atravesados por la violencia urbana en la cotidianidad.

Las producciones artísticas contemporáneas que involucran los archivos visuales han adquirido una notoriedad importante en las últimas décadas. En el ámbito latinoamericano, los trabajos de Rosângela Rennó, Fernando Bryce o Adriana Varejão dan cuenta de las maneras de

reapropiación de imágenes previas de diversas procedencias que luego integran las obras. En algunos casos se tratan de fotografías compradas o encontradas, en otros de diarios, publicaciones, tapas de revistas o grabados europeos pertenecientes a la etapa colonial en nuestro continente.

Los usos múltiples de referencias icónicas se han expandido con intensidad, y en esa dirección, la problemática del archivo es sin duda un tópico fundamental que atraviesa el arte contemporáneo. Anna Maria Guasch (2011) ha localizado funcionamientos básicos en la utilización de archivos por parte de los artistas que responden a un paradigma bien diferenciado y que incluye trayectos que van del objeto visual a la creación de un proceso informativo, de la lógica museística a la lógica del archivo.

El principio arcóntico del archivo, en tanto sinónimo de administración y ordenamiento señalado por Jacques Derridá, apunta a seleccionar, ordenar, clasificar, aspecto que permite activarlo en un futuro y entender sus alcances simbólicos. De los repositorios a su uso activo, tal sería la condición que adquiere el archivo en el siglo XX. Derridá también ha vinculado el concepto de archivo con la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud, mencionando los lazos entre el inconsciente y la memoria. Aquello que ha sido registrado por la percepción es procesado en situaciones que se experimentan y luego se archivan. De todos modos, el autor agrega un señalamiento que distingue la maniobra de los archivos contemporáneos, esto es, la “fiebre de archivo”, el impulso destructivo o anarquístico que descompone o trastorna su procedencia.

Asimismo, Guasch distingue formas operativas del archivo contemporáneo: la que subraya el ordenamiento topográfico (nomos) y la que potencia los mecanismos de almacenamiento y discontinuidad (principio anómico). Los proyectos culturales de Walter Benjamin se identifican con la primera orientación, los de Aby Warburg con la segunda. En un caso la lógica del archivo se relaciona con los objetos y la cultura material, en el otro con cierta flexibilidad e inestabilidad, alejado de todo orden sucesivo y hacia el anacronismo.

En el arte contemporáneo, un antecedente fundamental para reflexionar sobre este tópico desde la historia de la fotografía es el trabajo del artista Allan Sekula (2003), cuyas reflexiones sobre los vínculos entre el cuerpo y la fotografía han aportado un nuevo sentido al protagonismo de los archivos. A partir del análisis entre dos vertientes de la práctica fotográfica, por un lado, detecta su utilización retratística; por otro, la función represiva y policíaca. Tanto el cuerpo como el rostro o las dimensiones del cráneo son los equivalentes externos de determinadas cualidades morales y éticas, hecho que deriva en la constitución de archivos criminales con fuerte incidencia

en la sistematización penitenciaria. El autor señala que hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX la lógica del archivo adquiere una importancia basal en el campo fotográfico. Estos archivos fotográficos fueron sustancias para la expansión de diferentes ámbitos que abarcaron desde la historia del arte hasta el ejercicio militar.

La medición de los aspectos corporales y su posterior clasificación derivaba en la confección de tablas y normativas que determinaban la presencia de impulsos delictivos en los individuos estudiados, con consecuencias en lo que respecta a la discriminación racial. En ese aspecto, Sekula marca los lineamientos de la utilización de la fotografía en los archivos a partir de los rasgos físicos, lo cual marca un precedente en el funcionamiento archivístico y su aplicación posterior dentro de las prácticas artísticas.

Respecto al rol de los archivos en el ámbito artístico también es necesario considerar los cruces y las conexiones entre reproducciones, dibujos, bocetos, obras y registros. En tal sentido, la articulación y reapropiación que se produce entre una configuración inicial y la gráfica posterior marcan los corrimientos entre archivo, transcripción y producción visual. Si los bocetos, dibujos o esquemas que responden a dichas referencias se acompañan con frases escritas, se produce un nuevo desplazamiento en el archivo, un sentido diferente que fluctúa entre el duplicado y la interpretación, la copia y la exégesis. A grandes rasgos, la operatoria se inscribe en una contextualización del archivo que marca la historicidad de los sucesos delimitados en una geografía y un espacio (Lucero, 2023).

Así, la selección de la imagen de archivo deja de funcionar como una mera fuente de información para describir un espacio-tiempo que se reactualiza justamente en el ejercicio estético y conceptual. Se recupera el vestigio plasmado en la imagen previa para alcanzar una traducción inédita, un trastorno de la materialidad en el cual se percibe el impulso archivístico, porque mantiene ciertas características icónicas, con un nuevo sentido. Tal es el procedimiento alcanzado en los dibujos de Darío Ares, cuya faceta destacada en las series que realiza es la misma información periodística, publicada y difundida tanto a través de fotografías como de textos que describen las acciones violentas que son seleccionadas para organizar el archivo.

En ese sentido, María Cecilia Olivari (2017) menciona que “Darío Ares utiliza la información como materia prima fundamental para constituir sus prácticas” (p. 99), señalamiento que ratifica el impulso inicial de sus obras, el origen que activa los procesos artísticos y culturales puesto en juego a través de las series que luego conforman sus archivos personales. Por ejemplo,

en *David y Emanuel* (Figura 1) se observa la construcción gráfica sobre el registro periodístico de la reacción de los allegados que reclaman por ellos. La alusión indirecta nos revela el universo circundante que suscita el episodio de violencia sobre los protagonistas, una modalidad visual que transmite más por la ausencia que por la exposición directa de los cuerpos.



Figura 1. *David y Emanuel*.  
Nota. Dibujo sobre papel, archivo Darío Ares (2021).

## **Pasajes**

Nos interesa plantear un diálogo entre los dibujos de Ares, en tanto conformación de un tejido icónico y algunas articulaciones conceptuales que propone Walter Benjamin en *Das Passagen-Werk*, el proyecto desarrollado entre 1927 y 1940. Susan Buck-Morss (2001) ha estudiado esta serie en un volumen que le dedica a Benjamin, destacando su impacto en la cultura contemporánea. El surgimiento de los pasajes en las metrópolis europeas en el siglo XIX fue el inicio de la moderna galería comercial. Desde ese punto de vista Benjamin pretende marcar una conexión entre las experiencias que se viven a diario en estos lugares físicos y sus intereses académicos, agrupando dibujos y fotografías.

El interés del filósofo radica en concebir al materialismo en tanto modo de pensamiento y sistema cultural, sustentado en elementos y herramientas de la vida urbana para que las experiencias históricas puedan proporcionar información y conocimiento histórico. Se trata de un ensayo de cincuenta páginas con treinta y seis capítulos que contienen distintos recortes de las ciudades que involucra. Son fragmentos de frases, gráficos, fotografías, panorámicas y mercancías. Encontramos puntos cardinales espaciales que delimitan la investigación, París, Moscú, Berlín y Nápoles. El diseño del proyecto estuvo basado en *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon, una novela surrealista de 1926 concebida como *novela-collage* que evoca dos lugares emblemáticos de la ciudad como el desaparecido Pasaje de la Ópera y el parque del Buttes-Chaumont. Sin duda, Benjamin manifiesta una admiración por el legado surrealista al abordar los fenómenos urbanos a modo de ensoñaciones que se articulan como montajes en la historia cultural.

En *Das Passagen-Werk* (1982) los primeros textos corresponden a fragmentos que aluden a los tópicos a desarrollarse: la moda, el *kitsch*, las figuras de cera, los *souvenirs* populares, las luces de gas, los artefactos de panoramas, las construcciones de acero, escenas de prostitución, el estilo decorativo de la época *jugendstil*, la figura del *flâneur*, el coleccionista, las apuestas, las vistas de calles, los almacenes, los metros y ferrocarriles, algunas construcciones arquitectónicas, referencias a Karl Marx, Georges-Eugène Haussman o al caricaturista J. J. Grandville, entre otros objetos de referencia. *Das Passagen-Werk* fue realizado en tres etapas diferentes; sin embargo, como conjunto el volumen es un plan de enseñanza de la historia en una coyuntura álgida y convulsionada marcada por el ascenso del nazismo en Europa.

Hacia 1930, el autor señaló que “el proyecto es el teatro de todas mis luchas y todas mis ideas” lo cual requería de un andamiaje más firme y un fundamento teórico sólido (Benjamin, 1931, como se citó en Buck-Morss, 2001, p. 55). Su profundo interés en el espacio público se extiende a las experiencias de memoria en sitios como mercados, salones de clase, recorridos hacia la estación de ferrocarril, pistas de patinaje, burdeles, cafés o puentes sobre ríos. A grandes rasgos, los fragmentos que construyen los pasajes organizan la historia social y cultural de París del siglo XIX, la historia de los orígenes que marcaron la atracción intelectual y política de Benjamin por el pasado europeo.

En ese aspecto, la figura del testigo y transeúnte que documenta las situaciones, los objetos y los acontecimientos que caracterizan el paisaje urbano constituye un denominador común con las escenas registradas en la producción visual que nos ocupa. Las fotografías sobre la violencia en

Rosario que incorpora Darío Ares son capturas que, si bien proceden de fotografías publicadas, son recontextualizadas. Se trata de una serie de imágenes que reorganizan una historia de la ciudad desde una perspectiva que reúne averiguación periodística, información oficial, documentación y selección, para crear estas visualidades archivísticas atravesadas por la misma práctica artística.

### **Fotografías, dibujos y anarchivos**

Las reflexiones sobre la epistemología de la visualidad han crecido en las últimas décadas a partir de los aportes de diversas investigaciones. Uno de los textos más referenciados al respecto es el volumen del W. J. T. Mitchell (2018) sobre las dimensiones teóricas de la imagen, sus materialidades y los vínculos entre figuras y textos. Define a la visualidad como la construcción social de la visión, que a su vez comprende la construcción visual de lo social. Esta característica de lo visual demarca la ambivalencia de la imagen que, en general, posee rasgos de ambas dimensiones culturales.

Mitchell también distingue entre la imagen material (*picture*) que incluye soportes y medios materiales (es la imagen corporeizada) y la imagen (*image*) de índole representacional y mental, aquello que subsiste y permanece en nuestros recuerdos, evocaciones y memorias. Dentro del amplio espectro donde existen distintos tipos de imágenes el autor se refiere a las imágenes textuales, en las que se cruzan palabras e imágenes, las que nos remiten a interrogantes y preguntas sobre la visualidad del lenguaje y sobre las formas en que la cultura visual se expande, circula y es percibida. Las manifestaciones artísticas donde confluyen lo visual y lo verbal se identifican con el concepto de *écfrasis*, un término de índole poética que comprende la representación verbal de la representación visual.

El tejido teórico que nos propone Mitchell responde al encuentro de tres campos de estudio: la iconología, la cultura visual y la estética de los medios. La segunda excede las meras representaciones plásticas para adentrarse en diferentes medios, diseños, expresiones culturales, materiales y soportes. La conjunción de fotografía, dibujo y frases escritas es un claro ejemplo de los distintos procesos que atañen a los mecanismos de comunicación masiva, al registro de tono periodístico y a la labor creativa del artista. Un primer pulso, entonces, está dado por las fotografías que Ares encuentra y selecciona de las noticias publicadas en los diarios locales. Se trata de registros específicos capturados por profesionales que se desempeñan en estos medios gráficos y

que, justamente, apuntan a momentos emblemáticos dentro de la reseña visual y textual que se intenta desplegar.

La fotografía contiene elementos visuales básicos que, de acuerdo con François Soulages (2010), para su eficacia comunicativa permiten acceder no solamente a la esencia particular de lo que se pretende señalar sino a una entidad universal, hacia algo generalizado y de valor masivo. De esta manera el objeto que será documentado plantea un problema: el de la recepción colectiva de la imagen. Los modos de recepción de una fotografía dependen de varios factores que abarcan las historias personales de los sujetos, el medio cultural (y la cultura visual que rodea al grupo social) y las condiciones materiales de la recepción (si es en soporte papel y si se produce a través de un medio digital).

En relación con las dimensiones físicas de la imagen fotográfica, también es necesario considerar su punto de partida, las ideas que forjaron su concepción y que luego se concretan en el acto fotográfico que vincula al sujeto que fotografía y al objeto por fotografiar. En el caso de los archivos que analizamos, las fotos de los diarios locales poseen un perfil semejante, con rasgos compartidos, donde en general se observa un objeto detonante de la violencia (el auto donde se perpetró el crimen o los cadáveres ocultos debajo de un cobertor). Se añade la conmoción visible en los rostros de vecinos, amigos o familiares de las víctimas, que asisten a la escena del crimen, vestigios de venganzas, represalias o ajustes de cuentas.

Un aspecto compartido en las noticias periodísticas elegidas por Ares es el estertor visual que produce la violencia urbana en distintas zonas de la ciudad de Rosario, algunas periféricas, otras céntricas. Violencia que obedece al aumento de la desigualdad económica o a la expansión de actividades de narcomenudeo, sumado a los canales de comunicación que estimulan estas noticias en una atmósfera de extrema complejidad social. Se agrega un sentimiento generalizado de distanciamiento y fractura social asociado a un fenómeno señalado por Marc Augé con los desplazamientos individuales y la falta de acceso a posibilidades económicas. Afirma el autor que “somos conscientes de la separación cada día mayor entre los más ricos de los ricos y los más pobres de los pobres. Esta conciencia planetaria es, pues, una conciencia social e infeliz” (Augé, 2013, p. 70).

Estos hechos se expanden en las grandes ciudades y sus periferias, provocando pobreza, segregación, discriminación y subdesarrollo. El ascenso de la violencia posee un correlato con la situación crítica que se acrecienta en el espacio social local. Los sucesos vinculados al crimen se

reconfiguran en elementos visuales a partir de las noticias que aparecen en la prensa gráfica, de ese modo va forjando una suerte de archivo paralelo, un *anarchivo*. Según Tello (2018) el anarchivo se caracteriza por debatir y cuestionar aquellas funciones normalizadoras, objetivistas e institucionales del archivo que son propias de las narrativas hegemónicas.

A diferencia de un archivo documental institucional organizado para mantener un orden político-artificial ligado a determinado diagrama de fuerzas y cuerpos, el anarchivo desestabiliza las convenciones y la clasificación jerárquica. Estas escenas de violencia seleccionadas de las fotografías –documentos de los diarios locales que luego de ser leídos se descartan o desaparecen de circulación– son reinterpretadas en esquemas y arman *archivos-otros*. Archivos de artistas que poseen una resonancia más simbólica que física, contruidos desde una materialidad mínima.

Hemos seleccionado los dibujos de Darío Ares para este trabajo de investigación a partir de la impronta archivística que conllevan. Poseen una cualidad tanto visual como documental que nos permite poner en diálogo la incidencia de los archivos en el arte contemporáneo con los sucesos que acontecen en la vida diaria en nuestra ciudad y, desde ahí, generar un proyecto estético que también es político. Estas piezas contienen esa duplicidad en tanto combinan e integran archivos y anarchivos. Son obras que traducen a partir de un sistema definido de líneas aquellas formas que se destacan en las fotografías reproducidas por la prensa (Figura 2) e hilvanan correspondencias visuales con el resto de la escena. En la estructura gráfica se quitan aquellas figuras secundarias del paisaje de fondo para potenciar algunos fragmentos de la imagen junto a una frase escrita.

De este modo, las palabras extractan parte del horror, se genera una síntesis visual minimalista que tensiona el exceso de crueldad y el frío lenguaje de la prensa en expresiones como “quedaron unidos por una impecable traza de sangre” (Figura 3). Los correlatos entre fotografía y dibujo se proyectan en las decisiones estéticas sobre qué incorporar en la imagen final, qué elementos suprimir o qué palabras acompañan a los esquemas lineales.

# Hallaron a dos hombres torturados y asesinados a balazos en un auto

Estaban en un asiento y en el baúl. A uno lo quemaron y a otro le hicieron cortes en vida. Una mujer y dos varones quedaron presos como partícipes. Y buscan a un hombre que salió de la cárcel de Coronda este año

El desvencijado Fiat 1500 verde quedó sin asiento en la esquina de Constitución al 3400, pleno barrio San Francisco. En el asiento trasero había un hombre tumbado boca abajo, con una mano abierta apoyada en la espalda y un agujero en la cabeza. La policía llegó a las 9.30 de la mañana y removió el cadáver del riachuelo de sangre que encastraba la butaca posterior del auto. Uno de los uniformados abrió el baúl y por encima de la rueda de auxilio surgió otro cuerpo, entorseado e igual de inerte. Le había matado un tiro que le entró por la axila y salió por la espalda.

Las dos muertes se concretaron con disparos de armas de fuego. Las heridas fueron marcadas en los cuerpos de las víctimas parecían explicar que la motivación criminal de esos actos fue una venganza despiadada: uno de los cadáveres tenía heridas de un arma filosa en el cuello y en la cara. En el otro cuerpo se notaban rastros de quemaduras de primer grado producidas con agua hirviendo que le dejaron la piel hecha jirones. Las agresiones, según las autopistas, se las hicieron a ambos cuando estaban con vida.

Entre una casa de Uruguay 3751 y el lugar donde se detuvo el antiguo Fiat 1500 median unos 70 metros. Esa vivienda y el punto donde paró el auto quedaron unidos por una impecable traza de sangre que pintaba el pavimento durante todo ese trecho. Las gotas se repelían con precisión geométrica cada 30 centímetros. Siguiendo ese reguero, la policía entró a la casa. Los dos hombres y la mujer que estaban allí fueron detenidos, acusados como partícipes del doble homicidio. Pero en el lugar no encontraron a su principal morador, **Enrico Alejo**, un hombre



El Fiat 1500 donde yacían los cuerpos de Claudio García y Roberto Cardozo.

de se cometieron los asesinatos y en la cual fueron apresados: viven en la zona de Puente Gallego. Inicialmente todos negaron tener que ver con lo ocurrido.

#### Para que todos sepan

Los dos hombres exterminados a tiros fue-

ron en la cara. Ambos hombres ostentaban un historial penal abultado (ver aparte).

La casa del Coco Alegre no era desconocida para el Comando Radioeléctrico. El jefe de esa sección, Alejandro Sauró, indicó a **La Capital** que una patrulla de esa fuerza había allanado esa vivienda días atrás buscando las armas con las que se

#### La trayectoria

Los dos hombres que encontraron bañados en el Fiat 1500 tenían, de acuerdo a la Unidad Regional II, un prolongado historial en el delito. Claudio Miguel García, de 42 años, tenía unas veinte causas por robo a mano armada y purgó una condena de once años por homicidio. Tenía un pedido de captura reciente por una acusación de abuso sexual requerida por el juez de instrucción N° 14. En el prontuario de Roberto Cardozo, de 24, se anotaban cinco causas por robo a mano armada. Y fue sentenciado por robo simple en 2000.

A tres horas del hallazgo de los cuerpos, cuando las calles de San Francisco todavía estaban alborotadas de curiosos en la puerta, surge la primera hipótesis policial. Según ella, las víctimas fueron sometidas a tormento y luego baleadas, todo adentro de la casa. Después los cadáveres fueron rollados de allí en el auto que, por alguna razón no se aclaró, no pudo avanzar más a menos de una cuadra, tal vez por un defecto mecánico o por un problema de combustible, ya que se alimentaba no por el tanque sino con un precario bidón plástico apoyado en el baúl.

Los vecinos advirtieron un cuerpo dentro del auto a las 9.30 de ayer. Los asesinatos no se habían producido mucho antes. "Los cadáveres no tenían rigidez, a lo sumo llevaban tres o cuatro sin vida", indicó un vocero de la División Criminalística. Los cuerpos estaban rollados con combustible. "Estimamos que los mataron entre las 4 y las 6 de la madrugada", dijo Juárez.

Figura 2. *Diario La Capital*.

Nota. Noticia publicada el lunes 12 de junio 2006. Archivo Darío Ares.

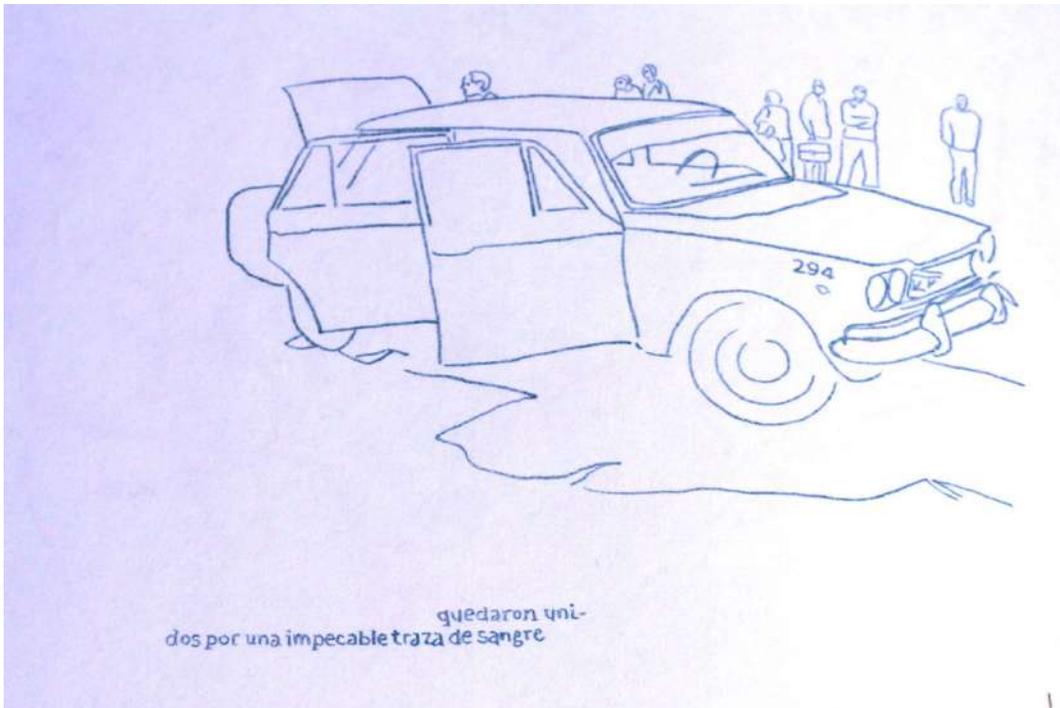


Figura 3. *Fiat 1500*.

Nota. Dibujo sobre papel, archivo Darío Ares (2006).

En otros trabajos el artista utiliza directamente líneas rojas, en sintonía con la tonalidad de la sangre. Agrupa siluetas de los personajes que intervienen en las distintas escenas, destacando de la misma manera palabras relevantes de la noticia: “En ese momento no podés pensar. Era él o mi familia” (Figura 4), o “llegaron al lugar sin posibilidades de nada, no pudo llegar lejos y cayó seco” (Figura 5). La articulación de ambos lenguajes, el visual y el escrito, confluyen en esta serie de dibujos que transitan entre la copia, la reproducción y el desvío conceptual, ya que se trata de recontextualizar reseñas documentales perturbando la información al abreviar rasgos específicos de los sucesos acontecidos.



Figura 4. *Daniel*.  
Nota. Dibujo sobre papel, archivo Darío Ares (2006).

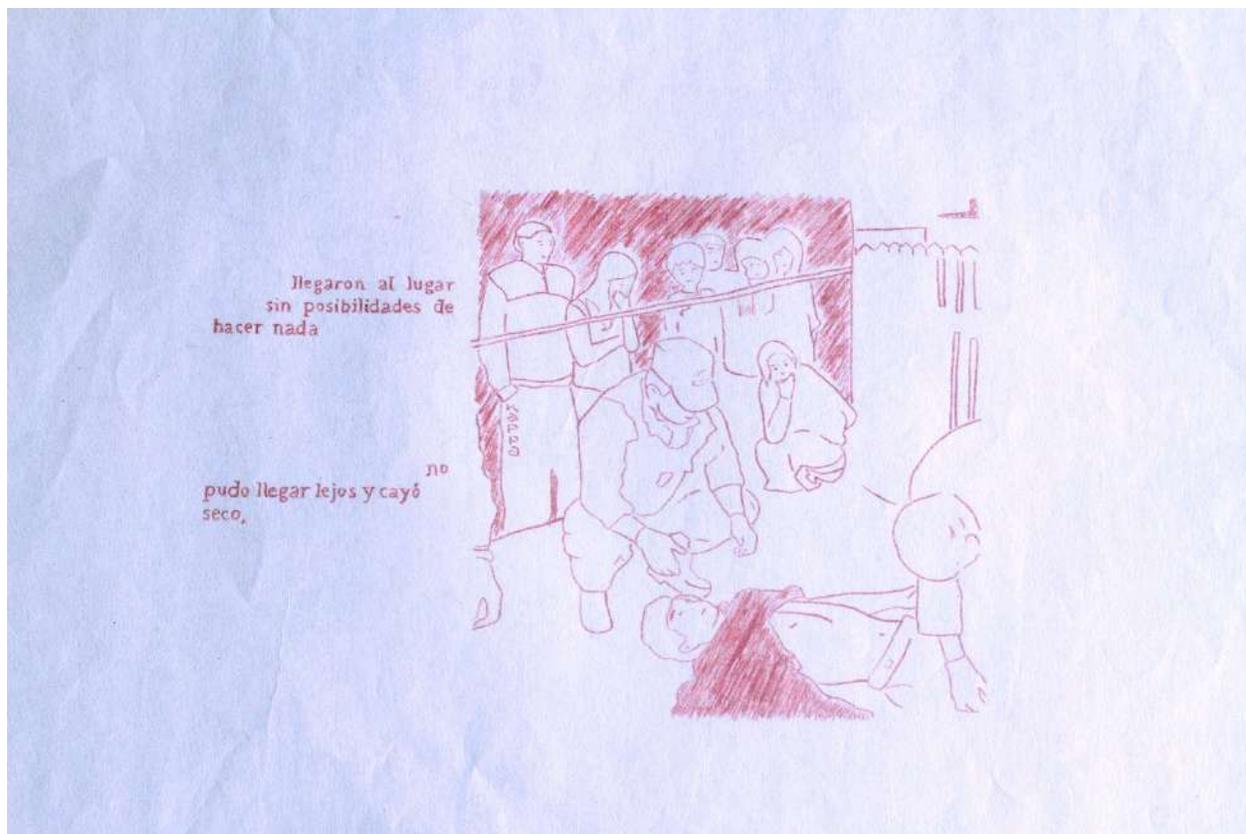


Figura 5. *Enrique*.

*Nota.* Dibujo sobre papel, archivo Darío Ares (2005).

Los mensajes de prensa reproducidos integran estos repertorios visuales y comparten las mismas herramientas gráficas, los tipos de línea y los tonos de la tinta. Contribuyen con la síntesis de visualidad y textualidad, gráfica y escritura. En el sentido que lo propone W. J. T. Mitchell, los gráficos conforman una imagen textual transformadora de la noticia inicial que origina el proyecto del artista. La serie de dibujos materializa un nuevo ordenamiento basado en fuentes documentales y genera nuevas lecturas acerca de ciertos incidentes desatados por la violencia urbana que suelen pasar inadvertidos o ser omitidos en la vorágine cotidiana. En especial, por los títulos que al artista coloca a las obras. No se trata de meras descripciones, hay una sensibilización que se subraya con el protagonismo de hombres y mujeres de carne y hueso.

En relación con las nociones previas, se torna evidente que el artista participa e interviene tanto como un testigo que replica las situaciones divulgadas en la prensa gráfica y a su vez como agente cultural que copia y reproduce los archivos para reinsertarlos en un contexto diferente. Tal como sucedía con la operatoria benjaminiana en la cual los registros urbanos integraban numerosas

carpetas ordenadas y sistematizadas según las temáticas de pertenencia, aquí Ares reutiliza las fotografías y emplea una estrategia de traducción visual.

En ese aspecto, la figura del testigo y transeúnte que documenta las situaciones, los objetos y los acontecimientos que caracterizan el paisaje urbano constituye un denominador común con las escenas registradas en la producción visual que nos ocupa.

## **Conclusiones**

A grandes rasgos, podemos delimitar distintos ángulos de lectura en la producción citada de Darío Ares: primero, un abordaje visual que se cimenta en la selección de crónicas urbanas y escenas de la ciudad con una concepción simbólica que concuerda con el sentido de los pasajes sociales y culturales del estudio benjaminiano que hemos mencionado. En este caso, se trata de paisajes/pasajes de la ciudad señalados en las fotografías (que datan de situaciones contemporáneas) a partir de una mirada que atestigua y archiva. Si en aquel ejemplo se trataba de construir una historia material de las ideas, aquí se formula la ordenación de una micro-historia local desde los registros y su posterior traducción gráfica. Existe en ambos casos un impulso archivístico que procura concatenar fragmentos históricos de diferente índole y significado cultural.

Segundo, los diálogos que se establecen entre frases escritas y dibujos (ambos elementos procedentes de las noticias publicadas en los diarios) pueden analizarse desde el binomio señalado por W. J. T. Mitchell en la articulación de imagen y texto, configurando de este modo una suerte de epistemología visual. Se tratarían de imágenes textuales que materializan las búsquedas, los hallazgos, los restos y las consecuencias indeseadas de la violencia local. Este modo de relacionamiento entre palabra y gráfica de artista no solo transforma el estatuto legitimado de las imágenes al revelar la porosidad de los límites entre dos planos de representación, sin el peso dominante de uno sobre otro (teniendo en cuenta la hegemonía del lenguaje escrito en la cultura en general), sino que abre una vía de conocimiento o episteme sobre la contemporaneidad social regional.

Tercero, se origina una operatoria estética compleja a partir de la desestabilización del archivo convencional. Las fotografías conforman un archivo que a su vez deviene en anarchivos, archivos de artista en la gráfica obtenida a partir de las fuentes previas. Existe una amalgama de

archivos, anarchivos y cultura visual. Un tejido de imágenes en el que converge la triple conjunción de pasajes, visualidades y archivos que desestabiliza o desorganiza las narrativas canónicas.

Por último, la propuesta visual que hemos analizado en el presente artículo se enfoca en una operatoria estética que articula fotografías y notas de prensa sobre la violencia urbana publicadas en periódicos locales con sus obras gráficas. A la par del registro, la selección y colección de estos materiales va organizando un nutrido archivo de artista que le permite tener a disposición las herramientas necesarias para producir. De esta manera, el conjunto de imágenes se torna un medio privilegiado de conocimiento, como agenciamiento crítico y transformador de la realidad. Se organiza un *corpus* visual que nos proporciona el acceso a una clase de información sobre la criminalidad en la que no siempre reparamos, dado el acostumbramiento que implica la lectura de noticias policiales con sus habituales formatos descriptivos. De esta manera, la obra de Darío Ares constituye una epistemología visual que genera una clase peculiar de conocimiento sobre el plano real, una sistematización icónica que transmite información precisa mediante las imágenes e inaugura nuevos sentidos.

## Referencias

- Augé, M. (2013). Los no lugares empíricos. En E. Garduño y L. Ongay (Comp.), *Globalización, posmodernidad y sobremodernidad* (pp. 67-81) Universidad Autónoma de Baja California.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. La Balsa de la Medusa.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Lucero, M. (2023). *Experiencias sobre la forma. Geometrías y estructuras en el Archivo Carnevale*. HyA Ediciones.
- Mitchell, W. J. T. (2018). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- Olivari, M. C. (2017). Necrografías. Construcción y desclasificación de un archivo para una distribución de lo común. *Revista Materia Artística*, (2), 81-102.
- Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En G. Picazo y J. Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 133-200). Gustavo Gilli.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*. La Marca Editora.
- Tello, A. (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.