

## Perversiones del archivo en la obra de Jose Luis Landet

Rodolfo Sousa Ortega <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** En este artículo me propongo desentrañar la problemática de la construcción y uso de archivos en la obra del artista argentino Jose Luis Landet (Buenos Aires, 1977), quien rastrea la historia del pintor Carlos Gómez, fallecido en el 2014, a quien Landet dice haber conocido en el parque Lezama y de quien heredó su archivo al morir. La operación artística es semejante a la de artistas contemporáneos (Hirschhorn, Renó, Kabakov) que se sumergen en los archivos para rastrear los documentos que dan cuenta de la sensibilidad de una comunidad, de un sujeto o de un momento histórico. El segundo momento, decisivo en la producción de Landet, llega cuando adquiere paisajes hechos por pintores amateurs, corta las firmas, seccionando el paisaje. Coloca a la pintura en un umbral, como un objeto encontrado, y de estos objetos, una instalación. A la vez adquiere el carácter de documento, reelabora el relato de la historia del arte e incluye a los pintores anónimos que pintan por gusto: Excedentes. El cuerpo de obra de Landet se construye como un anti-archivo que pone en crisis el vínculo entre sujeto, archivo e institución, y por otro lado, desarticula sus conceptos fundamentales como verdad, historia y testimonio.

**Palabras clave:** Ficción - Apócrifo - Psicogeografía - Escritura - Anti/archivo - Instalación.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 204-205]

---

<sup>(1)</sup> Rodolfo Sousa Ortega (Xalapa, México, 1986). Licenciado en artes plásticas (UV), posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA), programa de artistas y curadores Torcuato di Tella 2019. Es profesor de técnicas y materiales (UX) y estudiante certificado de The New Centre for Research and Practice. En su práctica artística trabaja con la erosión, deformación, piratería e interrupción de imágenes como productoras de narrativas problemáticas. Correo: erresousa@gmail.com

**Advertencia.** El siguiente escrito es un conjunto de entradas en las que se informa sobre los términos de interés para conjurar el archivo perverso como una forma de arte. Una primera versión fue escrita en el 2017 para la clase de Cruce de lenguajes en el arte americano dentro del posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados en la UNA, dictada por el Dr. Claudio Ongaro. Esta segunda versión se actualiza por un lado, a partir de la negación

o ampliación del primer texto, dado que el tiempo ha pasado y quien escribe no piensa igual; y por otro lado, se amplía a partir de la obra que el artista ha realizado a la fecha. Por último habría que considerar que como los archivos, la escritura por entradas se va modificando, y que las nociones de archivo que circulaban en el 2017, a las que tuve acceso, ya no son las mismas.



**Figura 1.** Jose Luis Landet. Vista de su instalación El Atajo. 2021. Fundación Tres Pinos. Buenos Aires, Argentina. Fotografía: GP Minelli.

**Entrada.** No es poco común que las ruinas de un centro penitenciario terminen siendo un monumento, en una cárcel estuvieron asesinos famosos, se comenzaron insurrecciones, se cambió el rumbo de la historia de un pueblo, se ocultaron y asesinaron a presos políticos, se escribieron tratados, manifiestos y declaraciones de amor que terminaron siendo obras importantes de literatura. Los turistas han quedado fascinados mientras caminan por la fortaleza de San Juan de Ulúa en el Puerto de Veracruz, no sólo por su construcción de coral marino, o porque una gota de estalactita ha caído sobre sus cabezas, estremecidos por saber que ese mismo goteo fue usado como tortura para los presos; también se fascinan al saber que ha sido el lugar en el que tantas veces estuvo Jesús Arriaga.

Es menos común que las ruinas de un centro penitenciario terminen siendo un archivo, el pariente del monumento que a diferencia del mojón, del falo erecto que conmemora un hito histórico, es un albergue, un contenedor. El Archivo General de la Nación en la Ciudad de México se encuentra en el Palacio de Lecumberri, que sirvió como penitenciaría de 1900 a 1976. El futuro Archivo General en Buenos Aires se encontrará en la cárcel de Caseros, en el barrio de Parque Patricios. Mientras que a lo largo del mundo se construyen edificios especiales para almacenar colecciones, documentos históricos, registros, o se comparten incluso con las colecciones de antropología o las bibliotecas nacionales; el Estado mexicano, y en un futuro, el argentino, albergarán aquella masa semántica sobre la que han construido sus verdades históricas en lo que fueron espacios penitenciarios. ¿Quién ha mirado con desconfianza esa siniestra topología?

Por ahora encontramos varias similitudes, de alguna forma concatenadas, la del monumento y el archivo, la del archivo y la cárcel, y la futura hermandad de archivo-cárcel entre México y Argentina. Monumento y archivo suelen ser considerados dispositivos parientes, ambos son formas espaciales especulativas, pues constituyen, conllevan y discriminan evidencias, (Ricoeur, 1996, p. 808) haciendo de la historia un relato legítimo; y sin esa historia, ni monumento, ni archivo serían legítimos, ni tendrían motivo de existir. Archivo y cárcel, son ambos espacios de disciplinamiento, ambas excluyen, forman y almacenan. El almacenar o coleccionar consiste en “asignar” algo a un lugar, el concepto de archivo entraña el hecho de «consignar» que exige unificar, identificar, clasificar y coordinar un “corpus” dentro de un sistema en el que los elementos se relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada (Guasch, 2012, p. 15). Así, el archivo opera entre la base de datos y la agrupación.

La hermandad siniestra de dos naciones parece tomar su próxima encarnación en la forma de una prisión-archivo. Si durante un largo tiempo han compartido un pasado atravesado por ser el lugar de extracción y dominio de Europa, desde su invasión; y del cuerno de la abundancia desde sus independencias. En pintores como Rugendas, Egerton y Radiguet coexiste el naturalismo y un pseudo-romanticismo que heredaron las academias botánicas y los museos de arte de México, Chile, Brasil y Argentina, y que tuvieron consecuencias sobre la consolidación de formas de asimilación del paisaje. Italo Calvino nota que las escenas costumbristas comienzan a abusar de las alegorías –cuerno de abundancia, tierra de libertad, paraíso en la tierra–, debido a la necesidad que tiene Europa de pensarla como algo conceptualmente definible, de aquello que era y sigue siendo la diferencia (Calvino, 2001, p. 25). Por otro lado, la nominación cartográfica establece rutas y límites de los territorios, mientras que los códigos dan cuenta de los bienes y las costumbres de los nativos. El paisaje reúne la representación de la flora y la fauna, así como los hábitos; establece cánones de representación pictórica del indio, el criollo y el mestizo. Nomina intentando dominar.

Las representaciones del paisaje y la pintura colonial costumbrista se suman a la cárcel y al archivo. Si bien los últimos tres se organizan en una mirada desde el centro, el panóptico; el paisaje lo hace fijando el centro de la mirada desde lo lejano hacia lo cercano. Se trata pues de cuatro dispositivos escópicos con calibraciones distintas de la mirada.

**El índice en el mapa.** El argentino José Luis Landet (Banfield, Buenos Aires, 1977) viajó en el 2001 a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Como cualquier extranjero, se ve obligado a llevar siempre consigo un mapa, a recorrerla y asignarle a cada lugar su orden en la representación cartográfica, un errancia a la inversa de los primeros nómadas, ya no dejar marca y nominar, sino enfrentarse con un territorio capturado por nombres asignados. Con el índice en el mapa, los nombres de las calles aparecen primero, luego se asocian a lugares nunca vistos. Esta dislocación provoca una mirada única, atada siempre al reconocimiento del espacio, a una fragmentación que va constituyendo un espacio interno, pulsional, que asimila el paisaje externo. Desde cierto punto, ésta puede ser la definición de perderse: darse por completo al espacio, dejarse dominar y recrear continuamente los puntos de referencia. Las ciudades cambian. En una época en la que las tecnologías de localización no estaban al alcance de los transeúntes, el mapa impreso, en las manos correctas implicaba no meterse en el serio problema de seguir caminando en dirección contraria hasta el cansancio.



**Figura 2.** Jose Luis Landet. El Atajo. 2021. Fundación Tres Pinos. Buenos Aires, Argentina. Fotografía: GP Minelli.

**Intoxicación.** Las calles, edificios y monumentos que son puestos a disposición de la segmentación de la mirada, los nombres de las calles, son puestos a disposición de la Historia. El paisaje, el monumento, la arquitectura, aunque cambiantes, permanecen y son organizados por la mirada del caminante, que calibra y compara constantemente los mapas, mientras sus pies se mueven en distintas direcciones, líneas activas que, en primera instancia, obedecen a las instrucciones del mapa que representa las asignaciones de la institución estatal sobre el espacio. Un nuevo régimen junto al paisaje, el monumento, la pintura colonial y el archivo; del que, siendo optimistas sólo podemos desobedecer funcionando como rizoma: realizando cartografías secretas a base de movimientos pulsionales, desorganizando las secuencias, encontrando novedades en el espacio estriado, sin mirar al espacio liso de la representación.

Recalibrando: La arquitectura, puede definirse como la modulación del tiempo y espacio (Careri, 2015, p. 79). El arco es la modulación fundacional, originaria, sobre la que se erigen ciudades, se trazan sus calles, es el primer enunciado y la primera disposición de la mirada. El Arkhé es el origen. Archivo, *-Archium, casa-*. La ciudad es, pues, semejante al archivo, en tanto los nombres priman sobre el territorio, la localización prima sobre las marcas, la organización interior de cortes prima sobre los flujos, a la vez que depende de éstos.

En la época en la que Landet deambulaba por la ciudad a 8,000 km de distancia de su natal Banfield, y de Buenos Aires, su centro de trabajo; un profesor le asignó la tarea de Apropiación, una de las operaciones más recurrentes desde el arte de vanguardia. El estudiante escogió un paisaje marítimo que consiguió en un mercado de pulgas y que tenía el extremo recortado, el lugar en el que suele ir la firma. Desde entonces, Landet toma los paisajes de los pintores anónimos, de los que sólo puede encontrarse su firma en un extremo. Landet utiliza la paleta de color y la impronta de las pinceladas del otro para establecer una relación de novedad. Nueva luz, asombro sobre la mirada del otro. De ahí que a su regreso a su natal Buenos Aires, aparece su fascinación por C. Gómez, un pintor que dice haber conocido en un mercado en Parque Lezama y que mercadeaba sus paisajes para comprar fierro.



**Figura 3.** Jose Luis Landet. Amateur, firmas recolectadas de pinturas hechas por pintores amateurs desde el 2010.

**Arco narrativo.** Hay dos momentos a comprender sobre la obra del artista argentino José Luis Landet. El primer momento lo describe como un artista investigador, que rastrea la historia del pintor argentino Carlos Gómez. Landet es así un artista cuyas operaciones son semejantes a las de Thomas Hischhorn, Antony Muntadas, Rosángela Rennó o Ilya Kabakov, todos ellos se sumergen en los archivos para rastrear los documentos que dan cuenta de la sensibilidad de una comunidad, de un sujeto o de un momento histórico. Landet, se C. Gómez fue un pintor de los setentas fallecido en el 2014, a quien Landet conoció en el parque Lezama poco antes de su muerte.

De acuerdo con el ensayo escrito por Marcos Krämer, a propósito de las investigaciones de Landet, Gómez nació en la provincia de Buenos Aires en 1945, había militado tímidamente en organizaciones barriales de izquierda durante la proscripción del peronismo (Krämer, 2014, p. 2) En 1976, Gómez se mudó al noroeste argentino, donde conoció a Rodolfo Kusch, personaje fundamental en la concepción de un pensamiento americano situado, que influiría en su producción artística y en sus ideas en torno al espacio. A la par, su concepción política se vería sacudida por un viaje emprendido por Gómez a la URSS, en el que confirmó su desencanto por el socialismo real. Hacia sus últimos años, se había deshecho de sus obras o las había transformado en algo distinto, estructuras metálicas sobre las que dispone los fragmentos de sus piezas anteriores, a través de los cuales Landet, conocedor del paisaje, elabora una investigación sobre la vida y obra del artista.

El segundo momento, decisivo en la producción de Landet, llega cuando adquiere paisajes hechos por pintores amateurs, corta las firmas, seccionando el paisaje. Hace de la pintura un objeto encontrado, y de estos objetos, una instalación; de la pintura, un cuerpo, un cuerpo que incluso respira (su obra, paisaje que respira, es una máquina que tira de los bordes de la tela del lienzo, cuyo sonido es amplificado). A través de esta operación, reelabora el relato de la historia del arte e incluye a los pintores anónimos que pintan por gusto. Excedentes. Esta nueva historia se construye en un anti-archivo, no en vano hay obras de Landet en las que se representan anti-monumentos, como menhires que alteran el paisaje, como el árbol cortado de Philip Ernst repuesto en la composición. El encuentro entre Landet y Gómez, es semejante al de maestro y discípulo a la mitad del camino entre un templo y otro: Transmisión.



**Figura 4.** Jose Luis Landet. Paisaje que respira. Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México. 2017. Fotografía: Brenda Anaya.

Deshilvanar el texto nos sumerge entre la multiplicidad de voces, y nos ayuda a reconocer la relación íntima entre relato y paisaje, entre biografía artística y relato histórico dentro del arte contemporáneo, entre archivo e institución. Landet busca documentos y los cataloga, reelabora enunciados a través de fragmentos. Gómez lo hacía cuando transformaba sus primeros paisajes en algo nuevo. Landet, al adentrarse en la investigación del fallecido Gómez, parece borrarse y perderse, a tal punto que por momentos la obra de uno ya es indisoluble de la del otro.

**Anti-archivo.** El archivo, ya no es comienzo y mandato, recuerdo o historia, sino la manifestación de las formas de huellas, que contienen el potencial de fragmentar y desestabilizar lo recordado-grabado, o la historia escrita. Se trata pues de la recuperación en un gesto de conocimiento o contramemoria alternativa. En el Atlas de Gerhard Richter las fotografías retratan la vida anónima y la condición de la represión de la memoria histórica, una especie de anestesia psíquica. La contraparte se localiza en la postura estética de Richter:

“la fotografía de aficionados más banal es más bella que la más bella pintura de Cézanne” (Buchloh, 1999, p. 141).

**Excurso sobre la *pere-version* como representación y el índice como perversión.** En medio del bosque de niebla xalapeño, –pintado en 1831 por el naturalista Johann Moritz Rugendas–, se encuentra el jardín de una casa, fracción del bosque modificada y redispuesta por la mano humana. Desde el interior de la casa, frente al ventanal, el artista Fernando Aceves Humana me contó una historia: Philip Ernst, profesor de una escuela de sordomudos y pintor amateur, realizaba una pintura en la que retrataba el jardín de la casa. Había un árbol que arruinaba su composición, así que fue a talar el árbol frente a él. Este acto de dominio del entorno, en pos de la representación pictórica, tendría consecuencias sobre el hijo de Philip, Max, quien siempre huiría de un punto de vista estrecho, estático, que transgrede el paisaje para no moverse del plano, (Warlick, 2001, p. 184) y que quizás parodiaría en 1920 al retratar su habitación con un foco incómodo, que evidencia la perspectiva mal lograda del costumbrismo. Ernst no modificaría el paisaje a su alrededor, pero sí modificaría las técnicas de representación y dislocaría la mirada. A pesar de no haber sido parte de las caminatas de Tzara o Breton por París, en el deambular a lo largo de su vida levantaría los objetos del suelo para sus *frottage*. Sus paisajes, soles oscurecidos por montañas, por momentos antropomorfas, tenebrosas –ya sean verticalidades abarrocadas o frotados de papel sobre superficies orgánicas y minerales–, siempre estarán surcados por una primera ensoñación, quizás ocurrida en aquella misma habitación donde bien vale pasar una noche, y que se prolongaría a lo largo de su vida en el exilio americano.

**El anti-arconte.** Durante poco más de cuatro años, el artista argentino Jose Luis Landet fungió como el arconte del archivo del pintor Carlos Gómez. La función del arconte es doble: la custodia del espacio físico que alberga los documentos, y la interpretación para dotar dichos documentos de sentido. Durante esos cuatro años, Landet se encargó de clasificar pinturas, correspondencia, bitácoras y diarios del fallecido Gómez. Cumpliendo la función hermenéutica, manipuló, imaginó, y llevó a cabo proyectos inconclusos. Ya para la primera exhibición, la relación entre autor y autoridad era indistinguible. Desde cierto punto de vista, un archivo nunca se agota, es una masa de documentos capaz de proporcionar todos los términos para elaborar distintos discursos, de tal forma que la obra del fallecido Gómez podría seguir constituyéndose y produciendo relatos, otorgándole autonomía a su arconte. Esta autonomía que se le otorga a Landet, después de cuatro años de trabajo constante, tiene múltiples efectos en su producción, el más notorio es la intervención de las imágenes que produjo para algunos de los proyectos inconclusos de Gómez.



**Figura 5.** Jose Luis Landet. Retrato de Gómez.

**Excurso sobre la perversión del padre y el objeto encontrado como *pere-version*.** Daniel Quinn, personaje de la novela *City of Glass* (1985) de Paul Auster, recibe una llamada telefónica a su departamento, preguntando por el detective Paul Auster. Finge ser éste, se reúne con su cliente Peter Stillman, un joven encerrado durante toda su vida por su padre con el propósito de observar si es capaz de hablar la lengua adánica. Víctima del padre, y de la idea de encontrar el lenguaje único, original, para deshacerse de las alteridades, del otro, hacía un paraíso soñado por algunos unitaristas norteamericanos del siglo XIX. Daniel Quinn, escritor de novelas negras, se pierde por las calles de Nueva York al seguir el rastro del sujeto señalado. Poco a poco, la ciudad adquiere nuevos sentidos en la vida de Quinn, este termina adentrándose y siendo uno con el lenguaje.

Otro personaje histórico, mencionado en la novela de Auster y ficcionalizado previamente por el cineasta Werner Herzog, es Kaspar Hauser. Apareció una tarde de 1828 en Nuremberg, incapaz de emitir un sonido inteligible. En el film, Herzog le otorga a aquel muchacho el asombro de reunir las palabras y las cosas después de haber vivido encerrado en una habitación oscura durante toda su vida. Conforme pasa el tiempo entre sus tutores en el pueblo, Kaspar se enfrenta a la imperativa de las leyes de la lógica, la religión y el