

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 29 - Santiago, 2021 - 1/18 pp.- ISSN 2452-5189



Entre el concepto de archivo y el estatuto de lo fotográfico. Walter Benjamin, Roland Barthes y Jacques Derrida, algunos cruces posibles para el análisis de prácticas artísticas contemporáneas

Melina Constantakos¹

RESUMEN: El presente trabajo retoma una selección de escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Jacques Derrida, con el fin de revisar algunas consideraciones sobre el paradigma del archivo en cruce con las reflexiones sobre el estatuto de lo fotográfico. Propone repensar estas nociones y abrir algunas problemáticas para el análisis de prácticas artísticas contemporáneas que plantean el uso de archivos fotográficos como estrategia de apropiación y relectura de representaciones, experiencias y narrativas históricas. Por último, se plantean también algunos cruces entre estas reflexiones y una serie de proyectos contemporáneos latinoamericanos que proponen conformar acervos o colecciones a partir de fotografías de archivos domésticos.

PALABRAS CLAVE: fotografía, giro de archivo, arte contemporáneo.

Between the concept of archive and the photographic status.

Walter Benjamin, Roland Barthes and Jacques Derrida, some relations for the analysis of contemporary artistic practices

ABSTRACT: This paper propose to relate writings by Walter Benjamin, Roland Barthes and Jacques Derrida, in order to review some considerations on the archive paradigm in conjunction with the photographic status. Propose to rethink these notions and open some problems for the analysis of contemporary artistic practices that use photographic archives as a strategy for the appropriation and rereading of representations, experiences and historical meanings. Finally, there are also some intersections between these reflections and a series of Latin American contemporary projects that propose creating collections based on domestic archives photographs.

KEYWORDS: photography, archive turn, contemporary art.

¹ Licenciada y profesora en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Maestranda en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Becaria Conicet para el Doctorado en Ciencias Sociales (IGG -FCS, Universidad de Buenos Aires). ORCID: 0000-0002-1723-4925. E-mail: melinaconstantakos@gmail.com

La foto en tanto archivo

Desde principios del siglo XXI, muchos teóricos han postulado el giro archivístico como uno de los paradigmas del arte contemporáneo (Buchloh, 2004; Foster, 2016; Giunta, 2010; Guasch, 2011; Osthoff, 2009; Rolnik, 2008; Sekula, 1997). En este contexto, investigaciones producidas desde distintos enfoques destacan la relevancia de prácticas poético-artísticas que trabajan, por un lado, con la lógica del archivo, y por otro, artistas que se han valido de archivos para coleccionarlos, reordenarlos e intervenirlos (Foster, 2016). Siguiendo a Marita Sturken (1999), los artistas recurren a sus contenidos, como también apuntan a dismantelar sus estructuras. Desde estas perspectivas, ciertas prácticas artísticas contemporáneas podrían ser pensadas como una desarticulación y deconstrucción de los archivos. En esta línea, en el contexto de prácticas artísticas latinoamericanas se desarrollaron en los últimos años varios proyectos, particularmente vinculados a políticas de la memoria y la historia local reciente.

Las problemáticas en torno a los usos del archivo en el arte contemporáneo se inscriben, asimismo, dentro de una serie de debates transdisciplinarios alrededor de la noción misma de archivo, que se dan al interior de la historiografía, la filosofía, la sociología de la cultura, la antropología visual y la teoría del arte. Los desarrollos teóricos de Walter Benjamin en relación con la problematización de la historiografía y sus categorías tradicionales, la reconsideración de las temporalidades y la voluntad de leer la experiencia del presente desde los destellos del pasado han establecido ciertos cimientos para la revisión del vínculo entre archivos y la construcción de sentidos históricos. Así también, resultan una referencia fundamental los postulados de Michel Foucault (2008) del archivo como ley de lo que puede ser dicho dentro de determinadas prácticas discursivas dinámicas.

Desde mediados de la década del 90 se radicalizan las reflexiones. Jacques Derrida (1997), en *Mal de archivo, una impresión freudiana*, reelabora el paradigma del archivo y las representaciones de la historia. A principios del siglo XXI, Hal Foster (2016) postuló el impulso de archivo como una de las características del arte contemporáneo, para lo cual revisa los modos en que el archivo da cuenta del pasado, más allá de su cualidad arcóntica (Derrida, 1997) y la cuestión del documento. Los estudios que comienzan a desarrollarse retoman al archivo vinculado a problemáticas sobre las memorias, la dimensión de la temporalidad (Rancière, 1996) y sus efectos y afectos (Didi Huberman, 2009).

El estatuto de lo fotográfico es abordado tanto en sus dimensiones de transparencia y presentificación de lo ausente como en su opacidad y autopresentación (Chartier, 1992). Los debates respecto de la especificidad del medio ponen en tensión, por un lado, consideraciones sobre la fotografía como registro y huella de lo que ha sido (Barthes, 1989), ligada a un carácter de testimonio y prueba, y, por otro, a partir de los usos y prácticas sociales en las que se inserta (Bourdieu, 2004; Sekula, 1997; Tagg, 2005), los espacios discursivos en los que opera (Krauss, 2002) y sus posibilidades de recontextualización (Buchloh, 2004; Kossoy, 2001) y de mutabilidad del significado (Solomon-Godeau, 1997). En ocasiones, estas dos dimensiones —la transparencia y la reflexión— son presentadas como polos dicotómicos, y es en la revisión de este punto donde podemos plantear cruces con la crisis del concepto de archivo asociado únicamente al de documento del pasado, como repositorio estable y testimonio de verdades (Nava Murcia, 2015).

Ana María Guasch (2011) destaca que la relación entre archivo y fotografía aparece signada desde los orígenes de esta última. La autora resalta las funciones que cumplió la imagen fotográfica en el contexto del positivismo del siglo XIX para determinadas prácticas e instituciones en su relación con el paradigma tradicional de archivo. Por su parte, Okwui Enwezor (2008) se

interesa por el vínculo entre fotografía y archivo desde los inicios del invento, momento a partir del cual ciertas prácticas y narrativas naturalizaron su ligazón. El autor destaca también que la fotografía conservó la apariencia de un enunciado único o registro de archivo, y de imagen análoga a un hecho real con valor de presente. Además, considera a la fotografía misma una máquina de archivo, y a su producto un objeto y registro. La imagen fotográfica funciona como documento y testimonio de la existencia de un hecho y persistencia de lo visto. Es así como el foco de la relación entre el archivo y la fotografía es ubicado en relación con los roles, usos, instituciones y prácticas. Enwezor resalta también la representación de tipo icónico y mimética como una característica que ha acercado a la fotografía a la dimensión de testimonio.

Así como el paradigma de archivo ha sido revisado hacia fines del siglo XX, también dentro de la fotografía fueron repensadas las tensiones que se plantean tanto en su concepción de imagen que imita al mundo dado como su relación con las narrativas y prácticas en la que se inscribe. Podemos preguntarnos, entonces, por lo específico de lo fotográfico como medio y como archivo.

Siguiendo a Batchen (2004), muchos teóricos (Sekula, 1997; Tagg, 1988) parecieran concebir la fotografía como depósito indicial que puede imitar o dar un rastro de una realidad, de la que, finalmente, ella misma nunca puede formar parte. O, en todo caso, en una lectura de la fotografía situada, esta es ubicada simplemente como vehículo de fuerzas y relaciones de poder externas a ella. Siguiendo estas posturas, si lo que despliega una fotografía remitiera siempre a dimensiones que se encuentran por fuera, entonces ¿cuál sería su especificidad y sus posibilidades particulares en tanto archivo?

En este trabajo proponemos cruzar una selección de escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Jacques Derrida para plantear algunas problemáticas sobre lo fotográfico en relación con el paradigma del archivo. Hacia el final del escrito buscaremos establecer ciertos cruces con algunos casos latinoamericanos contemporáneos que configuran archivos fotográficos. Los proyectos que abordaremos tienen la particularidad de conformarse a partir de imágenes de archivos del orden de lo doméstico, con el objetivo de configurar diversos tipos de acervos o colecciones. Se trata de proyectos disímiles, pero los reunimos para detenernos en el ejercicio de construcción del archivo e indagar sobre algunas dimensiones del archivo y de lo fotográfico que se ponen en juego. Analizaremos los modos en que se conforman las relaciones que cada uno establece con el resto de los materiales del acervo y algunas de las operaciones que habilitan para la visualización y acceso.

Retomaremos el caso del Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena (I.I.I.C.) (2019)², de la artista chilena Celeste Rojas Mujica, conformado por imágenes recopiladas de internet al ritmo del estallido social chileno que comenzó en octubre de 2019. Otra propuesta es el Museo de la Adolescencia (M.D.A.)³, parte de la recolección de fotografías domésticas de adolescentes de distintos períodos, así como de objetos, cartas, notas y breves relatos. El último proyecto al que haremos referencia es al Archivo de la Memoria Trans (2014) (A.M.T.)⁴, que surge del impulso de las activistas María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco a partir de un grupo cerrado de Facebook conformado para reunir a sus compañeras. En 2014, con la colaboración de la fotógrafa Cecilia Estalles, comenzó a planificarse en tanto archivo, con tareas de recopilación y preservación digital de fotos domésticas, videos, recortes periodísticos, legajos policiales, objetos personales y testimonios de las integrantes de la comunidad travesti, transgénero y transexual argentina, materiales que son donados o prestados por sus propias protagonistas.

² www.inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com

³ www.instagram.com/museo_adolescencia

⁴ www.facebook.com/archivotrans/

Cabe aclarar que I.I.I.C. evita inscribirse en tanto práctica u obra artística, subrayando, en cambio, el carácter anónimo y colectivo de la plataforma. Por su parte, el A.M.T. se presenta y se organiza como un archivo para el rescate y la conformación de la memoria colectiva en torno a una comunidad en particular. Igualmente, ambos han encontrado espacios de articulación con el campo del arte desde donde dar visibilidad y difusión a sus proyectos. Proponemos aquí considerar algunas de sus instancias y estrategias que tensan ciertas lógicas y estructuras del archivo y plantean propuestas que de algún modo releen las representaciones, experiencias y sentidos históricos que se despliegan desde sus acervos. Retomando a Derrida en una entrevista a propósito de la fotografía (2008)⁵, nos interesa indagar en lo propio y específico que puede plantear lo fotográfico en tanto archivo a partir de algunos ejes problemáticos.

Relaciones con lo real. El archivo, la foto y la historia

La pregunta por la verdad, en tanto concepto asociado a la realidad y opuesto a la ficción, reaparece en diversas dicotomías que incluyen desde la revisión del concepto de archivo y su función como documento testimonial hasta la reflexión acerca del medio fotográfico y su especificidad en tanto imagen y registro. Realidad/ficción, verdad/mentira, certeza/apariencia, registro/construcción fueron instituidos como polos excluyentes.

Las diversas revisiones del paradigma del archivo a fines del siglo XX y principios del siglo XXI pusieron en jaque la noción de archivo como testimonio de una verdad inalterable y una realidad plausible de objetividad, o como documento de una experiencia última y revelación de un pasado (Derrida, 1997; Foster, 2016; Okwui, 2008; Osthoff, 2009; Giunta, 2010; Guasch, 2011; Rancière, 1996). Así también sucedió con la deconstrucción, a lo largo de la historia de la fotografía, de la identidad del medio como mimesis o espejo de una realidad última. La puesta en crisis de ambos paradigmas —el del archivo y de lo fotográfico— tensa y densifica la idea de una transparencia que da acceso a un tiempo/espacio pasado, cerrado e inmutable, y la posibilidad de un contacto directo con una historia y una realidad última. Asimismo, la problemática realidad/ficción en el archivo y la fotografía deriva inevitablemente en la pregunta por la temporalidad y las posibilidades de legibilidad que pueden abrirse desde estos materiales.

Si bien Walter Benjamin no abordó directamente la dicotomía realidad/ficción, sentó, en muchos sentidos, ciertas bases para la reflexión sobre el tema. En distintas instancias de su escritura se detuvo tanto en el archivo como en el medio fotográfico. En sus escritos tempranos y sus demás trabajos —*Calle de dirección única* (1928), su inconcluso *Libro de los pasajes* (1927/1940), *El origen del drama barroco alemán* (1936), *Sobre el concepto de historia* (1940), *El París de Baudelaire* (1974)— desafía la historiografía hegemónica y sus categorías tradicionales, reconsiderando la concepción de progreso positivista y el tiempo lineal continuo. Revisó además la relación entre pasado/presente/futuro y, por lo tanto, la historia, el trabajo del historiador y las posibilidades del archivo.

En Benjamin, el concepto de archivo aparece relacionado a la idea de colección. En *Discursos ininterrumpidos, historia y coleccionismo* (1987), presenta la figura de Eduard Fuchs como el coleccionista materialista histórico, quien plantea, mediante la colección, una experiencia con el pasado y una conciencia del presente que hace saltar el *continuum* de la historia como una unidad lineal (Didi Huberman, 2009). En Fuchs, el objeto coleccionado es conformado tanto por su prehistoria como por sus historias sucesivas, sus transformaciones constantes y sus movimientos, corriendo de este modo la relación del archivo vinculado únicamente a un origen.

⁵Entrevista de Hubertus von Amelunxen y Michael Wetzel a Jacques Derrida, Múnich, 1992 (Derrida, 2008).

Ana María Guasch (2011) retoma a la figura de Benjamin como máquina de archivo y relaciona la dimensión temporal que plantea el método de escritura del *Libro de los pasajes* (2005a) como próxima al acto fotográfico en tanto fragmento de un instante. En este sentido, la escritura de este texto deriva de una colección de fragmentos yuxtapuestos. Benjamin desarrolla una narrativa y un orden no lineal, y trabaja a partir de la cita, de modo que los sentidos se van construyendo en el proceso de montaje. Guasch propone que el almacenamiento es la razón de ser de estos escritos. Tanto el archivo como la fotografía pueden plantearse como posibilidad de leer la experiencia del presente a través de destellos, fragmentos o gotas del pasado (Benjamin, 2005). El efecto, o sentido, se da en el encuentro sumado de las historias sucesivas que permiten llegar hasta ahí, desplazando el interés por el origen y subrayando la importancia de las experiencias. Benjamin no retoma la épica historicista, sino que la historia se presenta como un hacer, donde tiene un lugar fundamental la experiencia del presente. De este modo, el pasado y el presente se construyen mutuamente en un proceso en el que cabe la discontinuidad.

Siguiendo a Benjamin, la imagen no se presenta como imagen de un pasado, sino en tanto fragmento móvil, vinculada a su devenir y a su presente. Si la imagen no pertenece a un pasado definitivo y tampoco a un presente fijo, entonces la posibilidad de estar atada a una verdad o realidad última también se desvanece enunciada en estos términos.

Volviendo a la figura del coleccionista-historiador según el pensamiento de Benjamin, no cabe un concepto de coleccionismo relacionado únicamente con el de salvataje o justicia, pensando en la idea de justicia como adecuación entre la imagen y lo real, entre la foto y una verdad última. La relación pasado/presente se define a través de un movimiento dialéctico, pendular, que, en todo caso, es captado en el acto de su suspensión y su lectura crítica desde una experiencia presente.

El método dialéctico no puede sin duda comprender esta pregunta [pregunta por la superioridad del ser actual sobre su ser de antaño] desde la ideología del positivismo, sino solamente desde una concepción de la historia que supere a aquella en todos sus puntos. Habría que hablar en ella de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende. La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea (Benjamin, 2005b, p. 397).

No es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre un pasado, sino que la imagen es aquello en que lo que ha sido se une de modo fulmíneo con el ahora en una constelación (Benjamin, 2005b, p. 464).

La constelación, de acuerdo con Benjamin, es capaz de hacer emerger, en un instante, las relaciones y el campo de fuerzas que hacen posible una imagen. Momento en el que el presente se vincula al pasado, dando cuenta también de la acumulación de las capas de historia y el proceso en el devenir. Siguiendo a Agamben (2010), la imagen es dialéctica en situación de suspensión, se trata de un umbral entre la inmovilidad y el movimiento. Por lo tanto, la realidad consiste en la actualización de ese pasado, y la verdad en Benjamin no es fija, atemporal ni única. El archivo fotográfico, en su relación con las experiencias y las historias, también es atravesado por múltiples temporalidades, lo que pone en interrogación la conceptualización del instante dentro de la fotografía y la posibilidad de una fidelidad o correspondencia respecto de una realidad.

Cuando Benjamin reflexiona sobre la posibilidad de acceder al pasado, rehúye de conceptos esencialistas, y plantea la legibilidad del pasado a partir de la figura de la imagen dialéctica y ciertas articulaciones de singularidades. Propone al índice histórico (Benjamin, 2005b, p. 465) como contenido del pasado con el que cuentan las imágenes y el cual alcanza cognoscibilidad o, al menos, una legibilidad posible, solo en un determinado momento de su historia. Los sentidos históricos que emergen de la imagen no lo hacen desde el esencialismo de un origen, sino de su puesta en relación con otros elementos. Más adelante retomaremos las concepciones benjaminianas del fragmento, la alegoría y el montaje como método de escritura de la historia que implican a este concepto particular de archivo.

Siguiendo a Navas Murcia (2015), la filosofía plantea problemas que, en ciertos sentidos, podemos pensar análogos o en cruce con la historiografía. Las condiciones de posibilidad de la historia y la relación entre realidad y ficción son abordadas también por Jacques Derrida. Continuando con la puesta en crisis de la verdad desde la filosofía postestructuralista y la crítica a la metafísica, Derrida denuncia las pretensiones de verdad y universalidad en su objetivo de lo uno, lo estable y lo propio. Desconfía de la historia conceptualizada como certezas que se ordenan en un sentido lineal y ascendente; en esta dirección, revisa la construcción y las condiciones de validez de los conceptos y el conocimiento histórico. Los modelos de historicidad son históricos —resalta Nava Murcia sobre el pensamiento de Derrida—, se sitúan en horizontes determinados y se disparan en nuevas posibilidades de apropiación. La historia no se reduce a un saber sobre el pasado como una cosa en sí, sino que pasado e historia son dos términos que se constituyen mutuamente. En su concepción no lineal ni unidireccional, la dimensión y relación con el futuro también resulta fundamental, pues posibilita conformar diversas historias, diferentes en sus tipos, en sus tiempos, en sus ritmos y en sus modos de inscripción en el presente. Esto da lugar a historias desplazadas por las versiones hegemónicas y le otorga un papel activo al presente, siempre cambiante, en su constitución. La deconstrucción derrideana señala aquello que ha estado reprimido en la tradición occidental y, en el caso de la narrativa histórica, resalta la escritura como materialidad y como huella diseminal del sentido. El problema de la realidad también aparece cuestionado en Derrida en relación con el referente: “Nada hay por fuera del texto”, señala (Derrida, 1986, p. 207). En este abordaje el principio de realidad se disuelve como posibilidad por fuera del relato, o de la imagen, puntualizamos aquí. El autor retoma la verdad como algo que, además de provisorio y cambiante, es constituido por el propio archivo. En este sentido, ni el archivo, como tampoco la imagen fotográfica, pueden pensarse simplemente como un registro, copia o huella de un otro pasado.

Al respecto, Derrida problematiza la postulada dicotomía realidad/ficción —ficción vinculada a la idea de constructo—, la cual supone dar por sentado que toda ficción se distancia y no participa en ninguna medida del concepto de realidad, e interroga las condiciones de funcionamiento del naturalizado par de opuestos como dos elementos que se excluyen mutuamente. Esta cuestión permite pensar en las posibilidades de correspondencia o adecuación entre el relato o la representación y los hechos. Desde esta perspectiva, se pone el acento en los contextos desde los cuales se instala esa posibilidad de creer en una correspondencia entre la verdad y el relato, entre una realidad y una imagen fotográfica, excluyendo la dimensión de la ficción.

Como mencionamos, a mediados de la década del 90 se radicalizaron las reflexiones sobre el concepto de archivo. Fue en este contexto que Jacques Derrida, en *Mal de archivo, una impresión freudiana* (1997), reelaboró el paradigma del archivo y la conflictiva relación entre las políticas de archivo y las representaciones de la historia. Derrida señaló el lugar tradicional y reductor que ocupó el archivo como objeto de la historiografía y las ciencias sociales, retomado como un repositorio estable, ligado a la concepción de un tiempo perdido y a la experiencia de una memoria única. El valor del archivo se disponía, de esta manera, en relación con un principio

arcóntico y vinculado únicamente a una instancia de origen. Derrida plantea una revisión de esta concepción del archivo, en la que tienen lugar lo heterogéneo, lo múltiple y lo inmanente. En este sentido, el autor plantea que la historia es irreductible a un saber sobre el pasado como cosa en sí, o a un saber que busque narrarlo y explicarlo para trazar líneas de futuros posibles (Nava Murcia, 2015).

Es interesante, igualmente, que la noción de origen aparece en Derrida como comienzo de un allí constitutivo de una instancia de autoridad o ley que marca un orden posible en el archivo. Retomaremos en el siguiente apartado la idea derrideana de ceniza, como la que a la vez que conserva también pierde. El archivo es indisoluble de la amenaza del olvido y la destrucción, y —en palabras de Derrida— trabaja *a priori* también contra sí mismo en la posibilidad de observar lo que él mismo obtura. “... *todo* archivo (...) es a la vez *instituyente* y *conservador*. Revolucionario y tradicional” (Derrida, 1997, p. 15).

En relación con el problema del archivo y lo fotográfico, Thomas Osborne (1999) se pregunta sobre la utilidad del paradigma del archivo hacia fines del siglo XX, y encuentra justamente su valor en su elasticidad, en la posibilidad de ir más allá de una referencia literal, precisamente porque permite oscilar entre literalismo e idealismo. Corre también el planteo dicotómico para pensar el archivo como un principio de credibilidad, situado entre los dos extremos.

En esta línea, el trabajo con archivos y fotografías consistiría en dejar a un lado el pensamiento binario realidad/ficción, e incluso desplazar la pregunta acerca de una verdad, para detenerse, en todo caso, en el concepto de credibilidad, en el que, más allá de la adecuación de una verdad o realidad, la pregunta que emerge da cuenta de la construcción del dispositivo y de la propia imagen. También es interesante poner en cruce las posibilidades del archivo y la fotografía con la concepción de imagen dialéctica de Benjamin, que permite revisar la noción de historicidad y la configuración del sentido que surge de una imagen en el cruce de temporalidades, para pensar en términos de experiencia. Retomaremos estos puntos más adelante.

La huella, el origen, la ceniza

En “El efecto de realidad” (1972), Roland Barthes propone como contemporáneos al realismo literario y al relato de la historia objetiva. Plantea además el desarrollo de técnicas, obras e instituciones fundadas en sostener lo real como autosuficiente. En esta línea, ubica a la fotografía presentada como testigo bruto de lo que ocurrió allí, aparentemente acreditada simplemente por el referente. El problema se plantea en relación con cuál es el referente y cuál es el tipo de vínculo que puede pensarse desde el medio fotográfico específicamente.

Las distintas etapas del pensamiento de Barthes sobre la fotografía fueron abordadas, en muchas ocasiones, como instancias superadoras una de otra. Sin embargo, podemos ubicar estos escritos como una instancia en la que Barthes profundiza sus reflexiones tempranas sobre la fotografía en tanto mensaje sin código (Barthes, 2009) y a la vez anuncia lo que desarrollará posteriormente en relación con la fotografía en tanto huella. En *La cámara lúcida* (1989), el autor alude al estatuto indicial de la fotografía como el instante de captura que la dota de un valor singular. Valor ligado al referente, pero no específicamente como una instancia mimética, sino como el trazo de una huella.

La especificidad o el ser de la fotografía, que Barthes enuncia en “El efecto de realidad” como el noema de la fotografía, debe buscarse en aquello que ha sido en su vínculo con lo real y también como categoría temporal, más allá de las marcas morfológicas de la imagen que

pueden remitir a un pasado. Desplaza entonces la concepción de la fotografía relacionada con la fidelidad a la apariencia, para indagar más bien sobre el efecto de fidelidad a la presencia. Se acentúa la relación del referente con la fotografía en la contemporaneidad del momento en que se produce ese lazo: la huella. Siguiendo a Burguin (2004), la fotografía no es la apariencia de un objeto otro, ni tampoco se relaciona con una transparencia que da acceso a una realidad, sino un dispositivo e imagen donde tiene lugar un ausente que conecta una experiencia pasada con una presente. En este punto también se relaciona con el concepto barthesiano de *punctum*⁶ y su valor de presencia que involucra al presente del espectador.

En este sentido, en lo que se refiere a la fotografía como archivo, podemos poner en diálogo la huella de Roland Barthes con algunas dimensiones de la figura de la ceniza planteada por Jacques Derrida (1987). La ceniza se vincula a un pasado que deja una marca y que luego se consume dejando un rastro. Siguiendo nuevamente a Nava Murcia, se trata de una huella que testimonia la desaparición de un testimonio, y que verifica que algo estuvo allí y ya no está más. Es la conciencia de la condición de existencia y desaparición de aquello que testimonia. La ceniza pierde y conserva.

Nava Murcia retoma la idea de “ahí hay ceniza” de Jacques Derrida para pensar en la conciencia histórica y la condición de finitud que implica el concepto moderno de archivo. La ceniza no es autónoma ni autosuficiente, sino que depende de una institución que la haga legible y le dé sentido, y esa regla la marca el propio archivo. Por eso, el archivo es el origen, y a la vez la propia condición y ley. Como en todo archivo, en la propia ceniza está inscripta la autoridad y, a la vez, aquello implica la posibilidad de movimiento, la fragilidad de un enunciado y el potencial performativo del archivo. Derrida menciona la archivación registrando, como también produciendo, el acontecimiento. En los próximos apartados volveremos a estos ejes desde la condición performativa de la fotografía planteada por Derrida.

Siguiendo esta lectura, *La cámara lúcida* de Barthes en su título alude, por un lado, a una cámara que no oscurece, sino que evidencia, certifica y constata. *La cámara lúcida*, en tanto dispositivo óptico, hace eco en la naturaleza de la experiencia subjetiva y la presencia. El referente, fundador de la fotografía, no es solo una apariencia ni mantiene un vínculo metafórico con lo fotográfico. La fotografía certifica y atestigua, en tanto modo de prueba de tipo experiencial. La fotografía no funciona únicamente en su sentido de apariencia de lo real, sino como emanación de un referente y de un pasado. El pasado que no es rememorado ni restituido, sino que su carácter de testimonio consiste, en términos de Barthes, en algo que ha sido y que, al mismo tiempo, ratifica lo que es en un presente. La fotografía es constatativa de un tiempo que se hace presente en lo inmediato. En eso consiste la obstinación del referente en Barthes y, en algún punto, vuelve a cruzar el primer postulado del autor sobre la fotografía como mensaje sin código. La imagen fotográfica, que en tanto archivo funciona como déictico —es decir, como signo de tipo indicial, rastro o huella de aquello que estuvo delante de la cámara— al mismo tiempo, no tiene posibilidad de distinguirse o desdoblarse de ese referente, el cual la constituye y a su vez es constituido por la propia fotografía. Sin dejar de lado lecturas semióticas, la fidelidad a la presencia propone entonces ir más allá de los códigos, instituciones y prácticas discursivas, ubicando el peso de lo fundante de lo fotográfico en ese vínculo con lo real, que ineludiblemente descansa también en la técnica, en la materialidad y en sus actualizaciones futuras.

⁶ Roland Barthes establece dentro de la imagen fotográfica una relación de copresencia entre el *studium* y el *punctum*. El primero se vincula al campo de saberes culturales generales y a cuestiones compositivas y formales, mientras que el segundo se refiere a un detalle que se dispara de la imagen y punza al espectador. El *punctum* trastorna y hiere, es una fuerza en expansión que atraviesa la fotografía en su dimensión unaria, dando lugar a la reflexión sobre la fotografía, el tiempo y la muerte (Barthes, 1989).

Reflexiones sobre el trabajo con archivos fotográficos. Cruces con los casos del Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena, El Museo de la Adolescencia y el Archivo de la Memoria trans

Legibilidad de los archivos y conceptualizaciones de la historia

Posponer la asociación inmediata del archivo a una historia o acontecimiento pasado que espera ser leído, o a la fotografía a una realidad previa o ajena a ella misma, implica repensar también cuáles son las posibilidades y condiciones de legibilidad y trabajo a partir de estas revisiones del paradigma. En relación con los tres proyectos mencionados, nos preguntamos entonces ¿en qué sentidos y con qué estrategias las prácticas artísticas contemporáneas se apropian y rearticulan archivos fotográficos personales para generar lecturas alternativas, marginales o derivas reflexivas sobre la historia? ¿Cómo en cada uno de los archivos que presentamos se inscriben las fotografías en nuevas experiencias de visualización? ¿Podemos pensar la fotografía, y también al propio archivo, en tanto dispositivos performáticos y propositivos?

A través de diversas estrategias y operaciones, los tres proyectos plantean ciertos desplazamientos respecto de la construcción de un acervo para ser interrogado siguiendo los parámetros de una historiografía clásica que prioriza una historia de grandes acontecimientos y una narrativa ordenada, causal, lineal y cronológica. Sin desechar el valor de testimonio y huella de cada imagen, la experiencia con las fotografías en estos casos no busca únicamente revelar una historia única detrás de cada foto, no ancla cada imagen a un tiempo y espacio inmóvil y autónomo, sino que los sentidos que despliegan se dan en relación con el conjunto y con las derivas, interacciones y actualizaciones que suceden en el visionado.

A partir de archivos fotográficos domésticos

Los tres proyectos se desarrollan a partir del uso y la intervención de archivos fotográficos del orden de lo doméstico, lo cotidiano o lo familiar. De este modo, proponen poner el foco en los actores sociales, en sus experiencias, afectos y emociones, y reivindican el valor de los acontecimientos vividos por los sujetos y sus prácticas.

El Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena (Imagen 1) se presenta en un breve texto a modo de manifiesto como un proyecto, una plataforma, un laboratorio de ejercicios, un archivo dinámico, colectivo, anónimo, móvil y de uso público. Es una plataforma web donde la artista chilena Celeste Rojas Mujica fue archivando imágenes tomadas mayormente por los propios manifestantes en el medio de las revueltas y las acciones iconoclastas, recopiladas de internet al ritmo del estallido social que tuvo inicio en octubre de 2019 en Chile. Algunas fueron tomadas por fotorreporteros, pero son imágenes que se realizaron y fueron enviadas y compartidas en redes sociales en simultáneo a los acontecimientos, o a las pocas horas, y que circularon mayormente en redes sociales o en circuitos independientes. Se trata de *imágenes pobres*, enunciadas en términos de Hito Steyerl (2014), fotos tomadas en su mayor parte con celulares, de baja calidad, descargadas, compartidas, retuiteadas, reformateadas y reeditadas, sin *copyright* ni autoría, de acelerada circulación en redes sociales.

El I.I.I.C. interroga el referente, la dimensión testimonial de las fotografías, así como también repara en sus aspectos materiales, de producción y en sus circulaciones mediatizadas. Celeste Rojas se detiene en ciertos aspectos de la cultura visual, los usos de las imágenes y la compleja relación que las personas establecen con ellas. El ejercicio propuesto por la artista continúa, de este modo, el gesto de apertura crítica abierto por las propias acciones iconoclastas de intervención de monumentos en el contexto de las revueltas.



Imagen 1. Captura de pantalla de la web del *Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena*, 2021. (Recuperado de www.inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com)

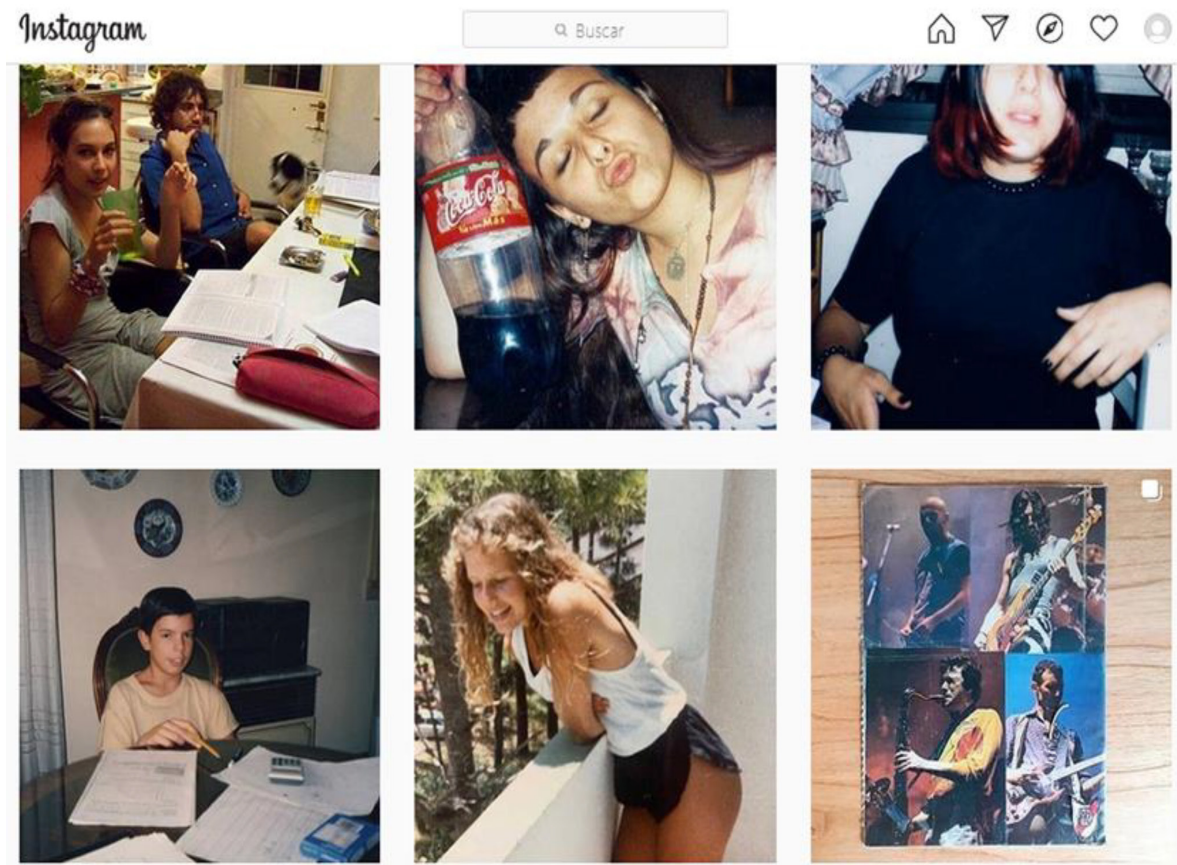
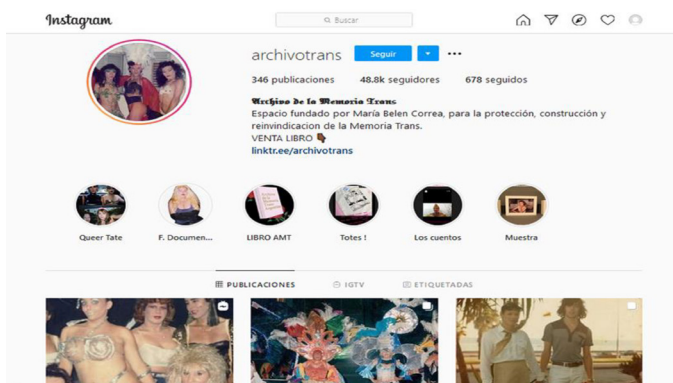


Imagen 2. Captura de pantalla del Instagram del *Museo de la Adolescencia* (2021). (Recuperado de @museo_adolescencia)

Tanto El Museo de la Adolescencia como el Archivo de la Memoria Trans se conforman mayormente de fotografías domésticas personales donadas por sus propios protagonistas. El M.D.A. (Imagen 2) se presenta como un proyecto artístico participativo que retoma el formato tradicional de museo para expandirlo. Propone recuperar y poner en valor las vivencias adolescentes del pasado y convertirse en una plataforma de acción para las adolescencias del presente. El trabajo se basa en la recopilación de fotografías domésticas de jóvenes de distintos períodos, así como de objetos, cartas, notas y breves relatos. Su principal plataforma es un Instagram, pero también fue desarrollando otros espacios y dispositivos, tales como un Podcast de Poesía Adolescente, y un fanzine, *Antes de que cierren Fotolog* (2020), con un montaje de fotos y materiales que forman parte del museo. Asimismo, el proyecto se articula con el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en un Laboratorio Creativo para Adolescentes Sub-20.



Imágenes 3-4. Capturas de pantalla del Instagram del Archivo de la Memoria Trans (2021). (Recuperado de @archivotrans)

y donde, a partir de diversas estrategias de visionado, que juegan con el montaje y la yuxtaposición, se cruzan aspectos individuales, subjetivos y hasta privados con experiencias colectivas, grupales o comunitarias. En este sentido, los tres también se presentan como trabajos colaborativos en su propia conformación, pues se convoca a participar a los propios protagonistas, que a su vez son espectadores y usuarios. El A.M.T incluso es gestionado por integrantes de la propia comunidad. Son el almacenamiento, la yuxtaposición y la visualización de todos los fragmentos de tiempos, espacios y materialidades desde donde comienzan a emerger sentidos en torno a las fotos.

Por su parte, el A.M.T. (Imágenes 3-6) se propone proteger, construir y reivindicar la memoria trans argentina. Recopila fotos domésticas, objetos y documentos donados, además de relatos de las integrantes de la comunidad travesti, transgénero y transexual. Es un proyecto que difiere de los anteriores, ya que cuenta con un archivo físico con sede en la ciudad de Buenos Aires, donde se realizan trabajos de recopilación, preservación, digitalización y catalogación de material originalmente analógico. También se organizan actividades en torno al archivo, la conservación y la memoria de la comunidad trans. Tienen un Instagram y un Facebook donde publican regularmente parte del material, y han organizado muestras y participaciones en exhibiciones colectivas en el nivel local e internacional. Recientemente se ha publicado un fotolibro que compila una selección de escritos, cartas y fotografías del acervo, titulado también *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020).

Los tres proyectos disponen instancias y plataformas en las que se hacen públicos archivos personales,



Imagen 5. Fotografías pertenecientes al Archivo de la Memoria Trans. (Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo_de_la_Memoria_Trans). Imagen 6. Reverso de fotografía perteneciente al Archivo de la Memoria Trans. (Recuperado de @archivotransarg)

Volviendo al caso del I.I.I.C., en la web las imágenes se desparrraman en un amplio panel, sin un aparente orden específico. Las fotografías, en blanco y negro y de distintos tamaños, se superponen y arman pequeños grupos. Las imágenes parecerían no tener una organización precisa ni un recorrido de visionado estipulado. A medida que se pasa el puntero del mouse por las fotos, estas se amplían y, al clickear, las imágenes se abren y se leen breves epígrafes que informan sobre el nombre del monumento y su ubicación, como también permite ser redirigido a la geolocalización de cada monumento en Google Maps. No se brinda ninguna otra información escrita, y las personas retratadas y los fotógrafos permanecen anónimos (Imágenes 7-9).



Imágenes 7-9. Capturas de pantalla de la web del Inventario Iconoclasta de la Insurrección Chilena, 2021. (Recuperado de www.inventarioiconoclastadelainsurreccionchilena.com/)

En el Instagram del M.D.A., solo algunas de las imágenes son acompañadas de un breve texto que ofrece el nombre de pila del protagonista de la imagen, datos sobre el lugar y el año en que fueron realizadas las tomas. También se postean las imágenes junto a algunos *hashtags* que potencialmente vinculan a otras publicaciones (Imágenes 10-11). Es decir que, a partir de estos

materiales, podemos pensar que no hay un objetivo de reconstrucción o anclaje de las imágenes a un suceso o historia particular. Serán los vínculos que los espectadores generen entre una imagen y el resto de los materiales del acervo, los comentarios realizados en el Instagram por los usuarios y sus propias experiencias los que tejan sentidos.

Cabe señalar el caso particular del A.M.T, donde nombrar a las fotografiadas sí resulta un gesto político radical, identitario y afectivo importante. Justamente, identificar y evidenciar compañeras trans que tuvieron que ocultarse en la vida diaria y que fueron mayormente excluidas o parcialmente representadas en los relatos de la historia oficial es parte de la intención y la estrategia del archivo. El grupo trabaja a partir de imágenes personales para conformar un proyecto y memoria colectiva en el que



Imágenes 10-11. Captura de pantalla del Instagram del Museo de la Adolescencia, 2021. (Recuperado de @museo_adolescencia)

encuentra parte significativa en el hiato entre un elemento y otro (Didi Huberman, 2009). A partir del método del montaje, su concepción sobre el archivo, la figura alegórica y el concepto de constelación, Benjamin abordará en otros escritos el análisis de ciertas dimensiones de la cultura.

Buchloh (2004) vincula estos gestos a las acciones de apropiación, superposición y fragmentación utilizadas por las vanguardias de principios del siglo XX y el arte moderno, en las que, a partir del uso e intervención de las imágenes, se da lugar a la reunión de los heterogéneos y a la producción de sentido en fragmentos.

En cada uno de los proyectos que proponemos en este escrito la organización y disposición del material implica, por un lado, evitar el funcionamiento de las imágenes de forma aislada y

se refuerzan afectos, sentidos e historias hacia el interior de la comunidad trans y luego en su presentación pública. En el contexto de las culturas visuales, las fotografías de archivos domésticos muchas veces permiten captar sentidos opacados o incluso bloqueados por los relatos oficiales. Esto se acentúa en el trabajo con archivos de tipo doméstico pertenecientes a personas y sectores que han sido desplazados de los relatos hegemónicos.

Disponer para constelar

Como mencionamos con antelación, Walter Benjamin, en el *Libro de los pasajes*, desarrolla la estrategia del montaje, los mecanismos del fragmento y de la cita. Según estos conceptos, los vínculos no se establecen en relación con determinados orígenes, sino en la búsqueda de acumular y yuxtaponer lo diverso para derivar en otro tipo de conocimiento que desmantela el estatuto privilegiado de la unicidad y

autónoma, y, por otro, un ordenamiento de las imágenes lineal y único. A partir de sus respectivos sistemas de archivo y propuestas de visionado, habilitan diversas vinculaciones y montajes entre los materiales. El espectador puede realizar diversos recorridos de modo personal y aleatorio, jugando un rol particularmente activo en la construcción de entramados significantes. En este sentido, los proyectos también evitan hacer referencias literales y la restitución de un tiempo pasado.

Volviendo a la figura del coleccionista en Benjamin, los procedimientos de estos acervos también pueden plantearse en relación con el método alegórico. El objeto es aislado de su entorno funcional para observar otras dimensiones en su ubicación dentro de la colección. Benjamin compara la figura del coleccionista con la del historiador trapero, quien no niega la temporalidad de los objetos ni de los archivos eternizando una imagen del pasado, sino que trabaja observando la temporalidad que esta arroja al presente en su devenir. En términos de Derrida, coleccionar implica consignar un lugar dentro de un sistema o sincronía de elementos. En el caso de los trabajos analizados, este gesto amplifica lo que cada imagen individualmente podría llegar a implicar.

El I.I.I.C. (Imagen 1) permite múltiples posibilidades de recorridos que abren espacios para el conocimiento de tipo dialéctico, por supuesto, sin negar el valor de estas imágenes en sus aspectos testimoniales o de registro; tampoco se busca un sentido de conciliación coherente y total entre una realidad y una imagen. En los epígrafes, por ejemplo, no se indican fechas ni autorías, datos que suelen ser básicos en la organización de fuentes en cualquier archivo tradicional. La fotografía no es reificada y retomada únicamente en tanto un pasado dado, fijo e inmutable, sino que en las posibles conexiones, devenires y montajes se conforman los sentidos en torno a ciertos aspectos: las intervenciones iconoclastas y la deconstrucción de la historia chilena; los múltiples tiempos, sucesos y habitares que constituyen y atraviesan cada espacio de la ciudad; el rol de la organización colectiva cruzada por diversas demandas que se retroalimentan, entre otros ejes posibles. Es decir, el valor de estas imágenes dentro del archivo no radica únicamente en la cosa en sí capturada en ese “instante decisivo” —si bien el valor de registro documental es fundamental en este caso— sino también en sus posibilidades de montaje secuencial con otras imágenes. De este modo, el I.I.I.C. evita realizar una clasificación violenta sobre los archivos y una única manera de organizarlos e interpretarlos. No busca construir una narrativa totalizadora, en cambio, da lugar a representaciones de realidades conformadas de modo fragmentario, compuestas por múltiples temporalidades y abierta. Al deambular por el I.I.I.C. podemos, por ejemplo, relacionar distintas fotografías donde el monumento del general Baquedano se encuentra en variadas situaciones, tiempos, aspectos y acompañado por distintas personas, no se aísla un momento del monumento ni se recorta su devenir (Imágenes 7-9).

Retomando a Foucault en *La arqueología del saber* (2008), todo archivo presupone y constituye un sistema que posibilita o limita relaciones entre materiales, campos y condiciones que permiten ciertas enunciaciones. Es decir, el sistema del archivo lleva en su conformación y estructura, y no solo en sus contenidos, la habilitación de diversas compaginaciones de las fotografías. El I.I.I.C. da lugar a un campo de fuerzas desde el cual propone comenzar a circular por el material, pero sin imponer una coherencia una, sino más bien amplificando lo que cada imagen podía implicar solitariamente. La noción tradicional de archivo es desplazada en tanto preservación de un pasado y una memoria estática, mientras que el estatuto de lo fotográfico, como fuente, es movilizado a sumar al valor de testimonio y documento; también las posibles asociaciones, montajes de imágenes y prácticas hacia adentro y hacia afuera del I.I.I.C.

En el caso del M.D.A., su principal plataforma es una red social, Instagram (Imágenes 10-11), en la cual los archivos son publicados y pueden ser consultados bajo los parámetros de que

dispone. Las imágenes en principio se presentan en relación con el orden en el que fueron publicadas, a veces subidas a la web de forma, al parecer, casual, y otras veces relacionadas con determinadas fechas, recordatorios o sucesos que acontecen en la contemporaneidad y que impulsan el posteo. El tipo de organización que tiene lugar no busca la construcción de una narrativa organizada y totalizadora y, en cambio, da lugar a realidades conformadas de modo fragmentario, compuestas por múltiples temporalidades y fundamentalmente abierta al presente. En este sentido, el archivo funciona en tanto hay un pasado que está en movimiento, potencialmente en desaparición y al cual solo es posible acceder de modo fragmentario y parcial. Una de las principales características del M.D.A. es que se trata de un espacio donde conviven adolescencias diversas, de modo que se conciben las adolescencias en plural, cambiantes y heterogéneas. Conviven, por ejemplo, fotos analógicas en sepia fechadas en la década de 1970, con imágenes tomadas del Fotolog o videos producidos por jóvenes que participan actualmente de los talleres para adolescentes que organiza el M.D.A. en conjunto con el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Más allá del orden de publicación, el recorrido del museo permite múltiples derivas, y las imágenes se van conectando por situaciones, colores, encuadres, edades de los protagonistas, objetos que se repiten, *hashtags*, etc. Se pone en juego la materialidad de las imágenes, las escenas que representan, los contextos de circulación, cuestiones formales y las prácticas relacionadas con cada foto. El espectador, como el coleccionista benjaminiano, tiene la posibilidad de relocalizar el fragmento y constelarlo en un nuevo/viejo universo de sentidos a partir de una puesta en vínculo que es personal.

Entonces, volvemos a hacer referencia al concepto de *punctum*, que opera habilitando una instancia en la que se activa la imagen desde un presente. El encuentro con lo real no se cierra a una realidad/verdad que la fotografía simplemente espejó o en la cual dejó una huella, sino que, en cruce con las dimensiones que venimos desarrollando, hay un énfasis en la participación activa de un espectador, subrayando la experiencia, el esfuerzo intencionado y personal por la producción de significados y afectos en relación con la imagen desde un presente. El *punctum* barthesiano emerge en la medida en que expresa algo de esta dimensión de lo mostrado y lo obturado en la imagen, a la vez que en tanto actualización de aquello. Siguiendo a Barthes, el *punctum* es un suplemento añadido a la foto, que no obstante ya estaba allí y forma parte de ella. Desde esta perspectiva, la foto no rememora o restituye, sino que testimonia lo que ha sido y ratifica lo que ella misma presenta en su función constatativa, y a la vez propositiva, de un tiempo y una presencia/ausencia, particularidades que la distinguen de otros modos o dispositivos visuales.

El archivo performático

En *Las muertes de Roland Barthes* (1999), Derrida propone una distinción entre referencia y referente para pensar la especificidad de lo fotográfico:

La minucia analítica debe estar aquí a la medida del desafío y la fotografía la somete a una prueba: ahí el referente está visiblemente ausente, suspendible, desaparecido en la ocasión única y pasada de su haber acontecido, pero la referencia a ese referente, podríamos decir, el movimiento intencional de la referencia (puesto que en este libro Barthes acude justamente a la fenomenología) implica irreductiblemente el haber-sido de un único e invariante referente. Implica este "retorno del muerto" en la estructura misma de su imagen y del fenómeno de su imagen (Derrida, 1999, p. 12).

En este sentido, Derrida plantea la performatividad de la fotografía. Todas las dimensiones vinculadas a la producción de una fotografía son indisociables de la misma. La idea de performatividad implica construir realidad, accionar sobre y en ella. Como presentamos en la introducción,

muchas consideraciones teóricas en torno al medio fotográfico destacan a la fotografía como depósito indicial que puede imitar o dar un rastro de una realidad, o como vehículo de fuerzas y sentidos externos. Discutiendo estas posturas, nos preguntamos: si lo que despliega una fotografía remite a dimensiones que se encuentran por fuera de ella, entonces ¿dónde residen sus posibilidades en el presente? Resulta indispensable en este punto reparar en las posibilidades performáticas de la foto y del archivo, pensando tanto en sus momentos de constitución como en sus tiempos futuros. En los tres casos que abordamos, consideramos que los proyectos resaltan la idea del registro o captura de una imagen como indisociable de sus condiciones de producción y de sus potenciales movimientos y devenires futuros, por lo que ninguno estaría proponiendo hacer referencia a un exterior que no la implique.

En “Esta se fue, a esta la mataron, esta murió” (2017), muestra que realizó el A.M.T. en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, se pusieron en juego estas dimensiones. En la curaduría de la exhibición las fotografías fueron retomadas en su rol de testimonio y a la vez eran el referente. Las imágenes mostraban vínculos, universos compartidos, espacios habitados, cuerpos e identidades que fueron invisibilizadas, y a la vez —acentuado incluso por el título de la muestra— las fotos corroboraban que muchas de aquellas personas, que dejaron su rastro en las fotos, ya no están.

(...) la travesía del discurso hacia lo único, el “referente” como el otro irremplazable, lo que ha sido, y ya no será jamás y retorna como aquello que nunca volverá (...). Lo que se adhiere a la fotografía es menos el referente en sí mismo, en la efectividad presente de su realidad, que la implicación de la referencia del haber-sido-único (Derrida, 1999, p. 14).

En la exhibición se desborda la idea de una transparencia y un acceso a un pasado cerrado, y, en cambio, se propone ponerlo en movimiento y actualizarlo. La fotografía es posibilidad, para las sobrevivientes, de reivindicar lo irremplazable desde el presente y conformar una memoria desde los lazos afectivos y comunitarios que ellas mismas refuerzan en la conformación del propio archivo. En las fotos domésticas, objetos cotidianos y testimonios que conforman la muestra conviven festejos, risas y abrazos con luchas y también violencias ejercidas sobre la comunidad, momentos que también relatan como situaciones cotidianas. La materialidad de las fotos y del archivo, en tanto objetos, cobró un papel importante en la curaduría, ya que se mostraron mayormente fotografías originales con sus marcas epocales, rastros del uso y del paso del tiempo. Algunas fotos estaban montadas en álbumes familiares, donde podían leerse notas sobre las imágenes, en sus reversos y en sus márgenes. Otras fueron enmarcadas como si fueran portarretratos familiares.

Derrida destaca la performatividad de la fotografía en relación con “una verdad que se hace (...) tanto como se revela, desvela, explicita, expone o procesa” (Derrida, 2008). El carácter performativo de la fotografía no solo se relaciona con el registro de un momento de producción pasado, sino que además estas imágenes, en sus devenires posteriores, implican la construcción de realidad.

En el caso del I.I.I.C., la circulación de fotografías tomadas en el medio de las revueltas repercutió directamente en las acciones y convocatorias. En el contexto de las redes sociales, no fueron únicamente un espacio para la información y difusión de lo que estaba ocurriendo, sino que también fueron constitutivas de las propias movilizaciones.

También podemos plantear, en el caso de las imágenes del M.A.D., que el tomar, compartir y comentar imágenes en las redes conforma identidades y vincula a una comunidad. Hito Steyerl trabaja sobre la proliferación de imágenes y tecnologías digitales de la vida cotidiana y, desde

un enfoque materialista y no representacional, las aborda como “fragmentos del mundo, que participan de él creándolo, modificándolo y padeciendo sus leyes” (Hito Steyerl, 2014).

Consideraciones finales

Sin pretender haber agotado las problemáticas y los textos abordados en este trabajo, como tampoco los casos que retomamos, la propuesta fue desarrollar algunas aproximaciones para pensar el cruce entre archivo y fotografía a partir de algunos conceptos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Jacques Derrida, para analizar las estrategias estéticas que algunas prácticas contemporáneas ponen en juego en el trabajo con material de archivo fotográfico. Analizar la imagen fotográfica en cruce con las reconsideraciones del paradigma del archivo abre la posibilidad de replantear las especificidades del medio y sus posibilidades en la construcción y apertura de sentidos históricos y nuevas configuraciones de la historia.

Para cerrar, queremos volver a resaltar que en los tres casos que retomamos, además de las tensiones y desplazamientos respecto del paradigma del archivo tradicional analizado, resulta sumamente importante también su valor como espacios de resguardo y preservación de este tipo de material. En el I.I.I.C. la modalidad en que las imágenes digitales circulan normalmente en las redes hace que sean olvidadas luego de su viralización. El M.D.A. pone en tensión, desde su título, la idea de la conservación con las operaciones y plataformas que propone. Y el A.M.T. persigue, mediante su proyección, el objetivo de construir, preservar y visibilizar una memoria que reivindica historias ignoradas.

Bibliografía

- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.
- Barthes, R. (1972). El efecto de realidad. En VVAA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- (2009). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Benjamin, W. (1987). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- (2005a). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2005b). *Obra completa*. Madrid: Abada.
- Bourdieu, P. (2004). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo xx*. Madrid: Akal.
- Burguin, V. (2004). Una relectura de la cámara lúcida. *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- (1987). *La difunta ceniza*. Buenos Aires: La Cebra.
- (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- (1999). *Las muertes de Roland Barthes*. México D. F.: Taurus.
- (2008). Copia, archivo, firma. Entrevista con Jacques Derrida. *Minerva*, 7, 81-87.
- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York: International Center of Photography and Seidl.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, 3, 102-125. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>

- Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2010). Archivos. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- Nava Murcia, R. (2015). Historicidad. Las relaciones entre filosofía e historia. *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza*. México: Universidad Iberoamericana.
- Okwui, E. (2008). *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York: International Center of Photography and Seidl.
- Osborne, T. (1999). The Ordinarity of the archive. *History of the Human Sciences*, 12(2), 51-64.
- Osthoff, S. (2009). *Performing the archive: The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to arte medium*. Nueva York: Antropos Press.
- Sturken, M. (1999). Reclaiming the Archive. Art, Technology, and Cultural Memory. En P. Kramlich y R. Kramlich (eds.). *Seeing Time*. California: San Francisco Museum of Modern Art.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, IX (18-19), 9-22.
- Sekula, A. (1997). El cuerpo y el archivo. En J. Ribalta y G. Picazo. *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: MACBA.
- Solomon-Godeau, A. (1997). Who is speaking thus? Some questions about documentary photography. En A. Solomon-Godeau y L. Nochlin. *Photography at the Dock. Essays on photography History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gilli.