

El arte y la subversión del archivo

Art and the Subversion of Archive

Andrés Maximiliano Tello
Universidad Viña del Mar. Viña del Mar, Chile.
andres.tello@uvm.cl

Resumen

Este texto realiza un análisis crítico de una difundida tesis sobre el arte contemporáneo: que el archivo es el “paradigma”, la “metáfora” privilegiada, o bien una clara “tendencia” de sus prácticas. Tras la revisión de los principales trabajos teóricos e historiográficos que han planteado esta cuestión, aquí se propone otra visión sobre las relaciones entre arte y archivo. Para nosotros el archivo es una máquina social que organiza y administra tanto los signos como nuestros propios cuerpos, mediante diversas tecnologías de *archivación* que definen nuestra “actualidad”. De ese modo ciertas estrategias artísticas recientes pueden ser comprendidas más como subversivas que como subsidiarias del archivo. Es allí donde radica la singularidad de tales prácticas respecto de este.

Palabras clave: arte, archivo, tecnologías de archivación, estrategias artísticas, actualidad.

Abstract

The following text critically analyzes a common thesis on contemporary art: the archive is the “paradigm”, the privileged “metaphor”, or a clear “trend” of its practices. After a review of the main theoretical and historical works that have raised this problem, this article proposes another view of the relationship between art and archive. If the archive is defined as a social machine that organizes and manages both signs as our own bodies through various archiving technologies that define our present, some recent artistic strategies can be understood more as subversive than as subsidiaries of the archive. Therein is where the singularity of such practices lies.

Keywords: Art, Archive, Archiving technologies, Artistic strategies, Present.

En 1998, un proyecto curatorial titulado *Deep Storage/Arsenale der Erinnerung* que se lleva a cabo en tres ciudades alemanas –Berlín, Munich y Düsseldorf– y que, un año después, se traslada a Nueva York y Seattle, pasó a convertirse en la primera exposición temática de lo que hoy, para muchos, es una de las más importantes “tendencias” en el mundo del arte: la figura del *archivo*. Evidencias de ello, aparentemente, son entregadas por obras que comparten un proceso similar de manufactura o factoría, donde la recolección de imágenes y objetos, textos e informaciones, registros fotográficos o audiovisuales, así como su montaje y su organización diversa, ocupan un lugar medular. Lo que responde, a la vez, según lo plantea en cierto modo Charles Merewether, “al creciente significado dado al archivo en la era moderna como medio a través del cual el conocimiento histórico y las formas de rememoración son acumulados, almacenados y recuperados” (*The archive* 10). Todo indicaría que el archivo se ha vuelto un lugar común para las más variadas producciones del arte y uno de los formatos dominantes, o preferidos, en las exhibiciones contemporáneas. Conjuntamente, el interés por los archivos se aprecia en el incremento de políticas para la construcción de acervos documentales y la investigación de registros sobre prácticas artísticas en diversos organismos culturales. Tal revaloración de la colección de registros, objetos y documentación sobre experiencias artísticas de décadas anteriores, podría ser definida incluso como un “giro archivístico” de la gestión contemporánea de los museos (Barriandos, “Reterritorializando los sesentas” 121), cuestión no exenta de problemas. Por otra parte, en más de un aspecto, se ha señalado también que la propia idea de “obra de arte” parece hoy ser reemplazada por la noción de archivo, o bien por la del “archivo como obra de arte” (Osthoff, *Performing the Archive* 24 y ss.).

Lo anterior no ocurre tan sólo en los circuitos del arte internacional, al contrario, es igualmente notorio en América Latina, puesto que aquí el *glamour* adquirido por los archivos se manifiesta en el hecho de que los “museos los compran y los exhiben; se estructuran proyectos sobre el arte latinoamericano que compiten entre sí y que prometen que pronto todos sus secretos, todas sus especificidades nos serán completamente accesibles” (Giunta, “Archivos” 22). Por supuesto, a nivel global esta cuestión va de la mano, siguiendo a Boris Groys, con la situación cada vez más frecuente en los espacios de arte de encontrarnos ya no frente a obras sino frente a documentación de arte, pues en general, esa documentación es “la única referencia posible a una actividad de arte que de ningún modo podría ser representada de otra manera” (“Art in the Age” 54). La documentación, en este sentido, remite a la vida misma de la praxis artística y a su duración, posibilitada por las diversas tecnologías de registro. Así ocurre con el caso de las *performances*, las instalaciones o los *happenings*, entre otras tantas prácticas que sólo conocemos gracias a su proceso de producción plasmado en medios artísticos de documentación.

El archivo del arte de archivo

No obstante, es recién con la ya citada exposición de 1998 cuando esta “tendencia” comienza a consolidarse como tal, coincidiendo con un renovado interés por la noción de archivo a partir de su reelaboración filosófica, adquiriendo así un estatuto privilegiado dentro de la crítica especializada y las teorías sobre el “estado del arte”. En el catálogo de *Deep Storage*, Ingrid Schaffner señalaba que el objetivo principal de la muestra era abordar “el almacenamiento y la archivación como imagen, metáfora o proceso en el arte contemporáneo” (10). El *corpus* de la exposición estaba constituido principalmente por trabajos que iban desde el arte conceptual norteamericano de los sesenta hasta las heterogéneas estrategias artísticas de los noventa. No era entonces una muestra exhaustiva, y los artífices del proyecto asumían su incompletitud e incluso la dificultad misma de agotar las obras pertinentes, es decir, de *cerrar aquel archivo del arte que tematizaba la noción de archivo*. Pero ¿acaso no es imposible concretar semejante cierre? ¿No implicaría esto delimitar el propio archivo del arte, circunscribiendo de paso los registros en los que se producen sus obras o sus documentos, los objetos o las imágenes a las que el trabajo artístico *solicita*? Y en ese sentido, ¿no es sospechosa la propia denominación del archivo como una “tendencia” del arte contemporáneo, en vez de su comprensión como el espacio en disputa que el arte habita sin remedio? Tales preguntas nos obligan a revisar, aunque sea de manera escueta, la propia genealogía de las relaciones entre el archivo –que aún denominamos aquí vagamente– y el arte.

En términos generales, el archivo siempre ha sido entendido, literal y metafóricamente, como el sitio legitimado de la historia y la cultura, sin embargo, tal cual lo plantea Marita Sturken, “las excavaciones posmodernas del archivo” proceden recurriendo a sus contenidos y desmantelando al mismo tiempo sus estructuras, y en este sentido, “gran parte del arte contemporáneo puede ser visto como un deliberado desarreglo de los archivos –institucionales, autoritarios, coloniales– que fueron considerados una garantía bajo el modernismo” (“Reclaiming the archive” 31). Pero fue Hal Foster (2004) uno de los primeros críticos en sostener que la conexión entre arte y archivo puede traducirse como una “tendencia” de la escena actual, en donde *el artista deviene archivista*. Con mayor precisión, Foster plantea que, en realidad, no estamos aquí frente a un simple vínculo entre dos dimensiones diferentes sino más bien ante un “impulso de archivo” que subyace al propio trabajo artístico, por ejemplo, de Thomas Hirschhorn, Sam Durant, Tacita Dean, Douglas Gordon y una larga lista más de artistas que, en primera instancia, “buscan hacer físicamente presente información histórica, a menudo perdida o desplazada. Con este fin ellos trabajan sobre la imagen, objeto y texto, favoreciendo al mismo tiempo el formato de instalación” (“An Archival Impulse” 4).

La historiadora del arte Anna María Guasch agrega igualmente otra lista importante de artistas dentro de la estela de lo que ella llama “giro de archivo”, y destaca que una de sus principales características es que, entre sus estrategias creativas, “re-

cuperan el concepto de memoria e incluso del ‘arte de la memoria’ de la que carece, por ejemplo, la tautología que define el arte conceptual” (“Los lugares de la memoria” 158). No obstante, como bien lo señala Foster, no puede afirmarse que este impulso de archivo sea nuevo en el arte, pues se aprecia ya claramente en las llamadas vanguardias históricas, en los trabajos de Alexander Ródchenko o en los fotomontajes de John Heartfield, por citar sólo algunos nombres. Para nosotros, esto implica sobre todo que ese “impulso de archivo” debe ponerse en relación con las transformaciones culturales de comienzos del siglo XX, principalmente, aquellas derivadas del desarrollo industrial y la expansión social de los medios tecnológicos de registro, reproducción y distribución de imágenes. No cabe duda de que, en ese entonces, los nuevos medios técnicos que comenzaban a estar disponibles en el campo tradicional del arte influirían también en su propia mutación, mediante la re-orientación del trabajo artístico y el cambio en la forma de producción en muchas de sus obras. Así lo describía ya en 1921 la artista rusa Varvara Stepanova, en un breve texto para el catálogo de la exposición constructivista *5x5=25*, realizada en Moscú:

La composición es el enfoque contemplativo adoptado por el artista en su obra. La técnica y la industrialización han puesto al arte frente al problema de la construcción como proceso y no como reflexión contemplativa. La ‘santidad’ de una obra como objeto único queda destruida. El museo, que era el tesoro del arte, es ahora transformado en un archivo (cit. en Gray 250-1).

Esta lúcida apreciación de Stepanova resuena en el famoso ensayo que Walter Benjamin escribe mucho más tarde, en 1936, y donde afirma que la *reproductibilidad técnica* de las obras de arte otorga las condiciones necesarias para la emancipación de éstas respecto de su tradicional valor ritual. La reproductibilidad técnica de las obras opera aboliendo su aura, la lejanía con que se percibía el “aquí y ahora” del arte por parte de quienes lo contemplaban (Benjamin, *La obra de arte* 42-5). La pérdida del aura se genera en medio la multiplicación de las reproducciones (visuales, sonoras, etc.) de las obras, pues el acceso masivo a estas últimas permite una nueva experiencia de proximidad con sus receptores. Desde esa perspectiva, la reproductibilidad técnica parece desbordar la autonomía de la esfera del arte, al dispersar por todo el campo social los diferentes sistemas de registro, almacenamiento y proyección de imágenes que actúan como sus nuevos medios. Benjamin parece, de tal modo, no darle tanta importancia a las alteraciones del arte, entendidas como efectos limitados a un campo específico, sino que más bien se concentra en el potencial político de las nuevas tecnologías que puede ser activado desde el arte. Eso es lo que manifiesta en los manuscritos para su ensayo de 1936, cuando sostiene que la reproductibilidad técnica de las obras “no está así interconectada solamente con la producción masiva de productos industriales, sino también con la reproducción masiva de actitudes y desempeños humanos”, y agrega que omitir “estas interconexiones implica privarse de todo medio para determinar la función actual del arte” (115).

La reproducibilidad técnica de las obras, por lo tanto, no sólo transforma su valor y las acerca a las nuevas tecnologías de archivación sino que además dispone potencialmente a la producción artística de manera discrepante frente a las nacientes formas de organización y ordenamiento social. Otro ejemplo sobre el mismo punto se encuentra en un texto previo de Benjamin, su *Pequeña historia de la fotografía* (1931), donde analiza los trabajos de Eugène Atget –otro de los artistas que han servido de inspiración para la actual “fiebre de archivo” en el arte–, que entre 1895 y 1927 llegó a reunir 10.000 instantáneas de París. Las fotografías de Atget trazaron un quiebre en los motivos del retrato y los panoramas monumentales, para concentrarse en lugares que pasan normalmente desapercibidos y en objetos abandonados, mostrando a su vez una ciudad vaciada de habitantes. De esa manera, señala Benjamin, la fotografía “prepara un extrañamiento saludable entre el entorno y el ser humano, y permite con ello a la mirada políticamente instruida ver el campo en que las intimidades favorecen el detalle” (395).

Las imágenes registradas y almacenadas por Atget estaban codificadas bajo un complejo sistema, similar a los ficheros de las bibliotecas y las colecciones topográficas, con categorías colindantes a las de la investigación y la documentación histórica. Este hecho evidencia, sin duda, el vínculo que la reproducción técnica de las imágenes guarda con el archivo, el que incluso ha sido postulado como constitutivo de los propios aparatos de registro visual. Según lo ha planteado el crítico y comisario de arte Okwui Enwezor; “la cámara es literalmente una máquina de archivo, toda fotografía, todo film es *a priori* un objeto de archivo”, en tanto reconocemos que la imagen, que es infinitamente duplicable, “ya sea una imagen quieta o una imagen en movimiento, derivada de un negativo o de una cámara digital, se transforma, en el reino de su reproducción mecánica, de su distribución digital o proyección múltiple, en una verdadera imagen de archivo” (12). Pero si aceptamos esta premisa, si le damos un estatuto normativo en una posible lectura del arte contemporáneo, nos enfrentaremos colateralmente al mismo problema que se hace patente en el análisis de las fotografías de Atget que los historiadores del arte han intentado elaborar. De acuerdo con Rosalind Krauss, los espacios discursivos de la fotografía en el siglo XIX son irreductibles al discurso estético, y en ese sentido, los trabajos de Atget no pueden encasillarse simplemente en la nomenclatura de la historiografía del arte, es decir, en aquel léxico articulado en torno a las categorías de *autor*, *obra* y *carrera*. Los archivos fotográficos suspenden la aplicabilidad de dichos conceptos del discurso estético e historiográfico, desplomando la coherencia interna y la unidad que estos suponen (Krauss 155-63). Krauss cuestiona justamente la pertinencia del concepto de *obra* para referirnos a más de 10.000 instantáneas que componen un verdadero gabinete-archivo, o la inadecuación de la categoría de *autor* para estas fotografías que también fueron tomadas por empleados de Atget.

No obstante ¿hasta qué punto puede defenderse la independencia del espacio discursivo de la fotografía respecto a las estrategias del arte sin soslayar su necesario

acoplamiento? Si bien es cierto que las categorías de *autor* y *obra* forman parte del discurso estético que fundamentaba aquel carácter sagrado que Stepanova y Benjamin creían inútiles para comprender la conjugación del arte y las tecnologías de archivo a comienzos del siglo XX, en realidad, lo que la artista rusa y el ensayista judío-alemán buscaban resaltar era más bien la *urgencia de una apropiación política por parte del arte de los nuevos medios tecnológicos de archivación de la imagen*. Aquellos aparatos tecnológicos se transforman en el arsenal de lo que pronto se llamará “medios de comunicación de masas” y, precisamente por eso, debían ser re-apropiados por la práctica artística subversivamente. En otras palabras, se trataba de una maniobra diametralmente opuesta a la reducción del fenómeno de la reproductibilidad técnica de las imágenes en el discurso estético moderno, cargado de un idealismo en torno a la noción de obra. Aquellas tempranas apreciaciones sobre la transformación de la producción artística buscaban menos restaurar supuestos valores calológicos que desarrollar la potencia política de las obras elaboradas a partir de las nuevas tecnologías disponibles.

Semejante uso de las tecnologías de archivación por parte del arte puede encontrarse en diversas prácticas artísticas de la época. El álbum de August Sander *Menschen des 20. Jahrhunderts*, con más de 500 imágenes captadas en las primeras décadas del siglo XX, apunta en esa dirección precisamente al intentar plasmar a la sociedad de la República del Weimar. Esta especie de cartografía social realizada a través de las fotografías de distintos grupos de personas comunes y corrientes, se concreta con la división que Sander hace de ellas en siete categorías diferentes. Walter Benjamin resaltó también la función política que adquiriría aquí la imagen-archivo, respondiendo a una necesidad “vital”, a saber: la exposición de la estructura y la realidad social de un momento dado que, a efectos de la percepción, profundiza el conocimiento que la ciudadanía debe tener de su entorno socio-político. Por ello, para Benjamin, “la obra de Sander es algo más que un libro de fotografías: es un atlas de ejercicios” (“Pequeña historia” 397). Nuevamente, el arte no sólo se muestra como una práctica que recurre al archivo sino como una intervención dentro de la organización social que, como veremos más adelante, el propio archivo ayuda a configurar.

Por otra parte, en las primeras décadas del siglo XX se concibe también el proyecto que inaugura de modo más ejemplar las relaciones entre imagen-archivo y memoria: el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Construcción de un particular modelo mnemónico de la cultura humanista de occidente, que pretendía escudriñar las huellas de sus orígenes, desde la antigüedad clásica hasta sus manifestaciones latentes en el presente, o en palabras del propio Warburg, rastrear el “pathos de la administración de la herencia espiritual” (Warburg 180). Las 25.000 reproducciones fotográficas que alcanzó a reunir el *Atlas Mnemosyne* entre 1924 y 1929 –procedentes de libros, material gráfico de periódicos o de la vida cotidiana– se agrupaban en decenas de paneles, donde cada imagen era puesta en relación con otras sin atender a ningún orden cronológico estricto, jerarquía o patrón estético rígido. Conjuntamente, sabido

es que Warburg realizaba un “desplazamiento combinatorio incesante” de sus imágenes de panel en panel (Didi-Huberman, *La imagen* 417). Ahora bien, más allá de la importancia del proyecto mnemónico de Warburg para la comprensión del acervo cultural occidental, otra posible repercusión de su trabajo radica, si nos remitimos al análisis de Benjamin Buchloh, en su particular manera de trazar procesos históricos, establecer tipologías y exponer relaciones de temporalidades diferentes, que parece entrar en conflicto o, al menos, constituir una alternativa artística a las intenciones vanguardistas de proveer una presencia instantánea de las obras de arte mediante el *shock* y la ruptura perceptual (“Atlas/Archive” 24-33).

Siguiendo esta última idea, Anna María Guasch (2011) ha planteado recientemente que en los trabajos de Warburg, Atget, Sander, y también en otros como los paneles didácticos de Kazimir Malévich o los fotomontajes de Hannah Höch, encontramos en realidad las primeras expresiones de un nuevo “paradigma del arte”, que funciona desde principios del siglo XX hasta nuestros días, este paradigma, claro está, es el del archivo. No obstante, ¿hasta qué punto el archivo puede circunscribirse a la figura de un nuevo modo de operación en el campo del arte? ¿qué se entiende de esa manera por archivo? Como veremos a continuación, una vez que la propia noción de archivo se aborda en profundidad, estas últimas apreciaciones pueden ser relativizadas.

El arte de la subversión

La tesis de que el archivo funciona, en realidad, como un paradigma del arte contemporáneo no proviene originalmente de la genealogía trazada por Guasch. Más bien, se inscribe en la órbita de lo que ya con anterioridad había sido destacado por Hal Foster: que la “pulsión de archivo” manifestada en diversas prácticas artísticas puede entenderse bajo los términos de “un paradigma sutil en el arte contemporáneo” (“Archivos y utopías” 19), aunque el crítico norteamericano no se dedicó a rastrear sistemáticamente los antecedentes y las circunstancias que influyeron en su emergencia. Con todo, es cierto que es Guasch quien se encarga de ahondar en la supuesta génesis del archivo como paradigma artístico. Según la historiadora del arte, apoyada también en las ideas previas de Benjamin Buchloh (1999), las primeras vanguardias oscilaron entre dos paradigmas: por un lado, aquel centrado en la ruptura formal de las obras y la activación del efecto de *shock*; y por otro lado, aquel que buscaba tanto el desborde de los soportes como el de los espacios tradicionales del arte. Es justamente entre ambos polos creativos, en diversos momentos y lugares, donde sería posible encontrar diferentes formas de experimentación artística que están íntimamente ligadas a los *modus operandi* del archivo (*Arte y archivo* 9-10). Las prácticas artísticas identificadas con este tercer paradigma se apoyarían principalmente en las posibilidades ofrecidas por los nuevos medios tecnológicos de producción y registro de imágenes, sobre todo gracias a la consolidación de la fotografía como medio artístico.

Dicho paradigma, desde el punto de vista de Guasch (2011), seguirá funcionando en el periodo de postguerra, en las obras de la neovanguardia. Ese sería el caso, por ejemplo, de las series fotográficas que Bernd y Hilla Becher comienzan a elaborar en los años cincuenta, donde se registran las instalaciones de la primera arquitectura industrial alemana, relacionadas principalmente con el carbón y el acero. Fue un proyecto que consistía básicamente en el registro sistemático y la organización tipológica de fotografías de estructuras industriales de acuerdo a su función y morfología (castilletes de extracción, altos hornos, depósitos de agua, molinos quebrantadores, silos de almacenamiento, etcétera.), cercano al arte posminimalista y conceptual de los sesenta, aunque con una singularidad propia. La rígida pretensión objetiva con que los Becher buscaron registrar estos “monumentos industriales” resulta característica de sus series fotográficas, donde cada estructura es captada y enmarcada en vistas exteriores, sin interesar el aspecto interior, mediante una delimitación además de los alrededores de su emplazamiento. “Todo lo primordial, narrativo, emocional, vegetativo y efímero queda excluido. Lo que se ve es una industria pesada sin movimiento, sin energía, sin fuego, sin vapor, sin polvo, sin humo, sin productos, sin trabajadores” (Zweite 8). Tales registros son captados siempre desde un ángulo frontal, evitando las perspectivas más experimentales, los desajustes, las distorsiones y los contrastes de luz y sombra que, generalmente, son realizados en búsqueda de una expresión creativa individual por parte de otros artistas. Desde luego, no se trata de una fotografía que diluya la autoría, pues las series de los Becher son fácilmente distinguibles de otros trabajos contemporáneos, pero al menos, ellos llevan hasta el límite la disolución de la idea de autor reivindicada por el discurso estético moderno.

De esa manera particular, los registros fotográficos de los Becher constituyen un verdadero trabajo de documentación que en 1969 ellos mismos llamaron *Esculturas anónimas*. Dicha labor documental se emparenta en cierto sentido con las fotografías de Atget, en su registro de ruinas urbanas y en el tono melancólico de las calles desiertas, aunque sin llegar a una nostalgia romántica por la maquinaria. Asimismo, este *archivo visual* de complejos industriales está influenciado por la orientación histórica del ya mencionado e inacabado proyecto de Sander, que pretendía ofrecer una tipología de la sociedad alemana de comienzos del siglo XX. Sin embargo, la intención de los Becher es más bien preservar los objetos en la imagen fotográfica, conservar de algún modo aparatos que una vez perdida su rentabilidad son demolidos y sustituidos por otros más eficaces. En ese sentido, la fotografía “era para los Becher el medio más apropiado para captar el aspecto visual de las instalaciones, ya que constituía un documento de algo que se iba a destruir definitivamente” (Zweite 10-1), aunque tal convicción documental no se reduce simplemente a la fetichización de la maquinaria, pues busca dar cuenta más bien de una profunda transformación socio-histórica del capitalismo.

Ahora bien, si por un lado el archivo industrial de los Becher se vincula en la continuidad y objetividad de su estilo con los trabajos de Sander, por otro lado, la

discontinuidad y la heterogeneidad del Atlas de Warburg parece tener una notable influencia en el proyecto *Atlas* que Gerhard Richter inició en 1962, mantenido como *work in progress* actualmente y que reúne más de 5.000 documentos fotográficos. La naturaleza de esas imágenes es variada: fotografías de periódicos y revistas ilustradas, fotografías amateurs, pero también imágenes creadas por el mismo. A la vez, sus documentos individuales son representaciones de distinta índole que Richter agrupa en paneles, resaltando en los primeros los motivos biográficos y familiares para abrirse y combinarse luego con imágenes diversas. Por otro lado, tal como destaca Buchloh, los proyectos de Warburg y Richter se enfrentan en distintos contextos a una condición de crisis de la memoria subjetiva y social, pero mientras el *Atlas Mnemosyne* parece confiar aún en la posibilidades de los nuevos medios de reproducción de las imágenes, el *Atlas* de Richter aparentemente, en palabras de Buchloh, “considera a la fotografía y sus diversas prácticas como un sistema de dominación ideológica, más precisamente, como uno de los instrumentos mediante los cuales la anomia colectiva, la amnesia y la represión son socialmente inscritos” (“Gerhard Richter’s Atlas” 134). Sin embargo, el *Atlas* de Richter encuentra una estrategia para desarmar esa condición de los *media*, desestabilizando su efecto amnésico al incorporar repentinamente las fotografías de víctimas de un campo de concentración, enfrentando entonces al espectador con “un péndulo perpetuo entre la muerte de la realidad en la fotografía y la realidad de la muerte en la imagen mnemónica” (144).

Podría decirse que en este punto, precisamente, aparece un elemento fundamental para comprender las relaciones entre arte y archivo, al menos desde el enfoque que acá buscamos proponer. El proyecto mnemónico de Richter despliega su potencial político justo en el momento en que se enfrenta a las imágenes de los medios masivos de comunicación, lo que hace evidente las dificultades en que se encuentra toda estrategia artística que trabaje políticamente en los archivos. Cuestión que puede sintetizarse de la siguiente manera: el potencial político de las prácticas artísticas elaboradas a partir de las tecnologías de archivación se manifiesta en el conflicto que desatan con los archivos visuales dispuestos en su época, los cuales atraviesan no sólo el campo del arte sino más bien todo el cuerpo social. Esto último nos lleva a una de las tesis centrales que buscamos postular aquí: la existencia de *una disputa o una subversión crucial que el arte sostiene en el espacio del archivo de las imágenes*. Dicho espacio del archivo no se reduce necesariamente a las entidades museales o a las instituciones tradicionales de la cultura, sino que involucra asimismo a las numerosas imágenes que circulan y se almacenan en los medios de comunicación e información actuales. Estas premisas nos obligan entonces a replantear la propia noción tradicional de archivo.

El espacio contemporáneo del archivo que concierne al arte no se agota pues en los lugares que habitualmente denominamos con ese nombre, ni tampoco se agota en aquel espacio de la tradición que, según la teoría de Boris Groys, funciona a partir de una lógica económica de la trasmutación de valores a partir de la cual surge “lo

nuevo”, determinando así la inclusión/exclusión de signos u objetos en el llamado archivo cultural (Groys, *Sobre lo nuevo* 77). Más allá de eso, el archivo de las imágenes funciona hoy de manera preponderante en las “grandes máquinas de información” que, como bien sostiene Jacques Rancière, en vez de atiborrar los medios con un tropel de instantáneas, tal cual dicta una difundida opinión, lo que hacen más bien es reducir “el número de imágenes que ponen a disposición” y ordenar “antes que nada su puesta en escena” (“El teatro de las imágenes” 69). En otras palabras, el archivo de imágenes al cual se enfrentan hoy políticamente las prácticas artísticas opera más allá del canon estético de las obras, pues actúa de modo transversal en nuestra sociedad. Se trata de un archivo expandido, que funciona registrando, editando y emitiendo las imágenes que constituyen aquello que llamamos, inocuamente, “actualidad”. Por lo mismo, es bajo los códigos de este archivo mediático –que se extiende en el universo de representaciones disponibles por cada usuario– donde se determina la imagen de nuestro “presente”.

Sin embargo, esta cuestión fundamental tiende a obturarse cuando se describe al *archivo* sólo como una *metáfora*, *tendencia* o *paradigma* del arte contemporáneo. Es necesario pues refutar la idea de que el archivo está circunscrito a un mero momento en la historia del desarrollo del arte, incluso cuando se documenta historiográficamente su calidad de nuevo “paradigma”. El problema de esto último se hace evidente cuando en proyectos curatoriales como *Deep Storage*, por ejemplo, de un modo u otro se apunta a proponer un *archivo del arte de archivo*, o bien, cuando la pluma historiográfica aglutina las estrategias artísticas que emplean tecnologías de archivación dentro de un «episodio» homogéneo de la historia del arte del siglo XX, sin ahondar en la singularidad de sus inscripciones políticas. Ambas operaciones parecen normalizar y contrarrestar las ramificaciones políticas de las propias prácticas artísticas que están describiendo. Por lo tanto, desde nuestro punto de vista, ejemplos como el archivo de *Deep Storage* no sólo marcan un *boom* de la figura de archivo en el arte contemporáneo sino que, al mismo tiempo, han servido “para desactivar aquello archivado, catalogado, que una vez controlado se vuelve dócil y controlable”, etiquetando diversas estrategias artísticas o imágenes con un “ser ‘de archivo’” de “rabiosa actualidad conceptual y, por ello, agradable a la vista y al pensamiento” (Blasco Gallardo 14). Asimismo, al circunscribir el recorrido de esos trabajos heterogéneos dentro de un «episodio» definido y ensamblarlo sin más en el discurso disciplinario de la historia del arte, con sus cortes temporales, su narración cronológica y sus clasificaciones, la crítica y la pluma historiográfica tienden a reproducir el *pathos* que pretenden diagnosticar, es decir, su propio trabajo se puede convertir en un archivo histórico de las relaciones entre arte y archivo, erigiéndose como un *dispositivo* archivador. Dicho dispositivo aminora la heterogeneidad y el potencial crítico de las estrategias artísticas en el discurso normalizador de las periodizaciones y las homogenizaciones estilísticas.

Habría, finalmente, un elemento más que puede cuestionarse en los planteamientos del archivo como “metáfora” o “tendencia” del arte contemporáneo. Estos últimos suelen enfatizar como factor determinante para las prácticas artísticas que describen

el uso de nuevas tecnologías de archivación. Sin embargo, podría sostenerse que con este énfasis menoscaban el análisis del archivo mismo. Contrariamente a lo que parecen sugerir los teóricos del nuevo paradigma, lo cierto es que el arte siempre ha tenido que lidiar con el archivo en tanto éste determina su condición de producción, su marco contextual, o constituye el régimen sensible que, muchas veces, las prácticas artísticas buscan deconstruir. Basta recordar en ese sentido que, por ejemplo, ya en el Renacimiento, la pintura era “tanto una imagen devocional como un archivo de los triunfos cívicos” (Paoletti y Radke, *El arte* 374). Desde luego, esta precisión no es nada nueva para teóricos de la talla de Foster, quien también ha analizado distintas expresiones de las “relaciones archivales” que se dan cita en el arte moderno (Foster, *Diseño y Delito* 65-82), ni tampoco es ignorado por quienes asumen las relaciones del archivo con el arte, desde la modernidad, a partir de una función “rememorante”, la cual “organiza el saber en relación con un eje temporal”, y de una función “clasificatoria, que organiza lo existente en relación con un eje de diferenciaciones internas”, es decir, decretando qué debe y qué no debe ser considerado una obra de arte (Costa, “Poéticas tecnológicas” 100).

Así, por más que el archivo aparezca hoy como una “metáfora” privilegiada o en calidad de supuesta “tendencia” artística, no debemos confundir las transformaciones efectivas del archivo –en tanto que *máquina social* que antecede y supone al arte del siglo XX– con la “estética administrativa” o las “figuras del archivo” que adoptan diversas creaciones artísticas contemporáneas. El cuidado de este matiz nos permitirá atender a otra singular relación que se manifiesta entre el archivo y el arte en nuestros días.

Pero antes de entrar en la recta final de este ensayo, y después de todas estas cavilaciones en torno al archivo, habría que referirse a lo que nosotros quisiéramos concebir aquí bajo esa denominación. En gran medida, por archivo entendemos aquello que Jacques Derrida (1997) caracterizara hace ya más de una década, a saber: el *arkhé* remite al mismo tiempo al *origen* y a un *principio nomológico* en los que se funda un *poder arcóntico*¹. Ambos factores se conjugan en la “domiciliación” del archivo: en el *arkheion* y en sus ocupantes, los *arcontes*. Ellos son, por un lado, vigilantes del depósito de los documentos oficiales y portadores de la autoridad hermenéutica sobre estos (de hacer valer *la ley* sobre el documento). Por otro lado, son quienes ejercen las funciones de identificación y clasificación del archivo, operando a la vez lo que Derrida llama el *poder de consignación*: la reunión y coordinación de los signos en “un solo *corpus*”, es decir, en “un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (Derrida, *Mal*

1 Por supuesto, esta sería sólo una dimensión de la noción de archivo propuesta por Derrida, pues el *mal de archivo* radica, principalmente, en la pulsión de destrucción, en la fuerza anarquística que destruye su propio archivo por adelantado. El análisis más detallado de la reflexión derridiana sobre el archivo excede, de cualquier modo, los objetivos de este ensayo.

de archivo 11). Por lo tanto, todo archivo se da en un cruce entre lo topológico y lo nomológico, y por ello, el filósofo francés no duda en señalar que la cuestión del archivo “atraviesa la totalidad del campo y en verdad determina de parte a parte lo político como *res publica*” (9).

El arte y sus espacios, obviamente, no son inmunes a esta configuración del *poder de consignación* arcóntico, y a pesar de los esfuerzos por imaginar un “archivo blando” o un “arcón sin arconte” (Kozak, *Tecnopoéticas* 10), lo cierto es que las operaciones de catalogación y organización que el archivo implica siempre suponen un poder de consignación, un vigilante, un curador o un editor que ha de discriminar qué elementos formaran parte del *corpus* documental o del conjunto de registros que tienen a su cargo. Es decir, no es posible concebir un archivo sin arcontes, pero al mismo tiempo, no hay archivos absolutos, que puedan cerrar o consignar, de una vez por todas, el devenir de las huellas que pretenden almacenar. Todas las instituciones culturales y patrimoniales actúan en muchos sentidos como lugares de domiciliación específicos, como archivos de identificación y clasificación de los signos legitimados del arte, aunque esto no significa que la práctica artística quede reducida a las codificaciones dispuestas por el archivo. Por ello, no es de extrañar que las primeras vanguardias artísticas desafiaran directamente ese poder de consignación institucional de los signos, ya sea mediante la transgresión formal o la parodia de sus mecanismos.

Una temprana crítica a este poder arcóntico de las instituciones culturales se encuentra implícita ya, por ejemplo, en la *Boîte-en-valise* de Duchamp (1935-1941); una maleta convertida en museo portátil, donde el artista introduce fotografías y reproducciones de sus trabajos anteriores, emulando y parodiando al mismo tiempo el gesto de acumulación y archivación de la institución museográfica y su poder de consignación, fuera de sus murallas. En última instancia, la *Boîte-en-valise* no vaticinaba la asunción de una estética administrativa sino que más bien reaccionaba irónicamente frente a la “institucionalización de los *ready-made* en la propia definición de la obra, haciéndolos productores del discurso propio de un museo” (Prada, *La apropiación* 115). En la segunda mitad del siglo XX, esa crítica de la institucionalidad cultural se plasmará también en lo que Suely Rolnik ha llamado un “furor de archivo”, el cual estuvo “signado por una guerra de fuerzas por la definición de la geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia en torno de la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada” (119). No obstante, habrá que insistir siempre en que el poder arcóntico del archivo, en tanto que cuestión fundamental de la *res pública*, al igual que los medios de su reproductibilidad técnica, trascienden como problema al llamado “campo del arte”. Y por ello, a nuestro entender, parece ingenuo problematizar la emergencia del archivo en el arte sin ponerla en relación con su funcionamiento y transformación en el resto del cuerpo social, justamente, atendiendo a la condición del archivo en su calidad de máquina transversal en nuestras sociedades.

Interrumpir la “actualidad” del archivo

Una manera posible de abordar la relación del arte con el archivo, según los términos aquí propuestos, consiste en enfocarse en el surgimiento de la fotografía en el siglo XIX. Dicho acontecimiento no estaría aislado de un poder de consignación íntimamente vinculado tanto con las transformaciones del arte como con el desarrollo de nuevas formas de organización y administración social de los cuerpos, es decir, con el perfeccionamiento de una compleja máquina social. En una investigación pionera en este sentido, Allan Sekula demostró que si bien por un lado la aparición de la fotografía subvierte los privilegios del arte del retrato burgués, haciendo proliferar en otras clases sociales los daguerrotipos, por otro lado, “la fotografía empezó a establecer y delimitar el terreno del *otro*, a definir tanto el aspecto general (la tipología) y el caso particular de desviación y patología sociales” (“El cuerpo y el archivo” 137). De esa manera, se empiezan a configurar una serie de archivos de imágenes del cuerpo que operaban como herramientas de control social, tales como los de Alphonse Bertillon, médico y antropólogo francés que a partir de 1882 sería el jefe del Departamento de Identidad Judicial de la Policía de París e inventor de la llamada “ficha policial”. Esta última era el instrumento principal para su método de documentación y localización de criminales, a partir de las mediciones antropométricas de la cabeza y las manos. Desde luego, estas nuevas tecnologías de archivación hacen entrar a “la individualidad en un campo documental”, convirtiendo a cada individuo en “un ‘caso’: un caso que a la vez constituye un objeto para un conocimiento y una presa para un poder” (Foucault, *Vigilar y Castigar* 193-6).

Durante la misma época, importantes fueron también los archivos del británico Francis Galton, fundador de la eugenesia e inventor del método de la “fotografía compuesta”, que consistía en la reunión de múltiples imágenes individuales para el procesamiento estadístico de los rasgos comunes con el fin de obtener una imagen típica y genérica a la vez, por ejemplo, de una familia genética. Así se trazaba en el siglo XIX el orden discursivo del positivismo mediante la reproductibilidad técnica de las imágenes, configurando un archivo que, según lo entiende Michel Foucault, “es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (*La arqueología del saber* 219). A lo anterior, nosotros podríamos agregar que el archivo es *la ley de lo que debe ser visto y que rige la aparición de las imágenes*. En ese sentido, es imposible extraer el devenir de la fotografía en el arte de su íntima relación con los dispositivos de control mediante los cuales la máquina social del archivo contribuye a la organización de los cuerpos y la administración de las poblaciones. Doble implicación de la fotografía que, de acuerdo con Sekula, está dada ya desde su emergencia, al estar investida tanto con un “significado espiritual” –apropiado por el discurso estético burgués–, como con un valor documental o de testimonio: “toda fotografía tiende, en cualquier momento de lectura y en cualquier contexto dado, hacia uno de estos dos polos de significado”

(Sekula, "On the invention" 108). Por lo tanto, no hay en realidad una clara distinción entre la fotografía artística y la fotografía documental, así como podríamos decir que tampoco las estrategias artísticas se enfrentan hoy a un archivo artístico o cultural diferenciado del archivo como máquina de organización y administración social.

No sería entonces inapropiado relacionar el papel de la fotografía con la expansión del ímpetu de un poder arcóntico en el campo social, demostrada en una producción y organización cada vez más generalizada de las imágenes que se traduce, a su vez, en cierta organización y disposición de lo social mismo. Ya en el siglo XX, un caso paradigmático de lo que buscamos plantear es el de la *Farm Security Administration* (FSA), programa de investigación fotográfico surgido en el contexto de las políticas del *New Deal* y que se encargaría de producir documentos visuales de la pobreza y la desigualdad en los Estados Unidos desde 1935, llegando en 1942 a contar con un archivo de doscientos setenta mil *clichés*. Las imágenes que registraban los fotógrafos de la FSA eran provistas a periódicos y revistas, sin que eso evitara un filtro y un control previo de los archivos fotográficos por parte del propio director del programa, Roy Striker. Se trataba del ejercicio de un poder de consignación que bajo el criterio de "mostrar a cualquier precio la calidad de los individuos fotografiados y la inmensa dignidad de los pobres [...] censuró –perforando los negativos– más de cien mil imágenes de la FSA que no correspondían con esta visión" (Amar, *El fotoperiodismo* 45). De esta forma, la FSA resulta ser en buena medida una especie de antecedente de las políticas editoriales de los medios de comunicación contemporáneos. Nuestra experiencia con los medios y la "actualidad" que nos presentan sus informaciones, en ningún caso es producto de una simple mediación global, más bien deriva de una serie de operaciones técnicas y selectivas, de recortes y puntos de vista, incluso ahí donde se nos presenta "en directo".

Tal como Derrida lo ha planteado, los nuevos medios tecnológicos de *archivación* (las nuevas tecnologías de la información y la comunicación), no sólo poseen una capacidad de registro, almacenamiento y transmisión de imágenes, sino que además, y principalmente, funcionan como un "archivo-archivante" que se vuelve productor de los acontecimientos (*Mal de archivo* 24). En otras palabras, en nuestro escenario, "la reproducibilidad técnica del archivo no viene a acompañarla con posterioridad sino que condiciona su puesta en marcha, su eficacia, su alcance, su sentido mismo, si lo hay" (Derrida, "La bestia y el soberano" 59-60). Por lo tanto, el *archivo* registra y produce el acontecimiento al mismo tiempo, en una operación donde el poder arcóntico es capaz de organizar y definir aquello que llamamos irreflexivamente nuestra "actualidad". Y es en este punto donde podemos volver sobre el comienzo de nuestras disquisiciones. Las estrategias artísticas que problematizan hoy el archivo pueden activar aquella potencia política que Stepanova y, sobre todo, Benjamin vieron en la apropiación artística de las tecnologías de archivación, ya que al utilizar prácticamente los mismos soportes que los medios de comunicación, el arte de las últimas décadas es capaz de desafiar la organización arcóntica del corpus de la actualidad que se ejerce

desde las grandes empresas de telecomunicación e información, así como el control gubernamental que en muchas ocasiones se efectúa desde los *media*. No obstante, para ello no basta simplemente con la adopción de una “estética administrativa” o con el uso de “figuras del archivo” por parte de las prácticas artísticas, y es en ese sentido que vale la pena matizar las diferencias entre el recurso de las “metáforas” del archivo en el arte y la potencia política con que el arte se sitúa en el archivo de nuestra “actualidad”. Asumir los recursos metafóricos o figurativos del archivo, extendidos hoy en el arte como una clara tendencia creativa, puede llevarnos a desestimar las nuevas formas de discrepancia o subversión con que el arte no se limita simplemente a seguir el compás de los tiempos, de estos tiempos designados por la “actualidad” del archivo.

Lo que buscamos entonces resaltar aquí es que en el arte *el archivo, antes que una metáfora, un insumo de la obra o un mero recurso estético, es más bien aquella disposición social que se manifiesta, o se visibiliza, por la subversión de una praxis política que busca desorganizar o alterar el ordenamiento ideal del corpus arcóntico que define nuestro presente*. Para decirlo en otros términos, ciertas estrategias artísticas contemporáneas son capaces de interrumpir la coherencia de las tecnologías de reunión y coordinación de los signos y los cuerpos en los archivos visuales que instituyen nuestra “actualidad”, provocando “una distorsión o un litigio fundamental” en el *arkhé* (Rancière, *El desacuerdo* 27-8). Para comprender las maneras en que se expresa esa *distorsión* de la administración del poder arcóntico habría que describir, al menos, algunas de las estrategias sugeridas, más allá de la simple adopción de la estética del archivo. Podríamos mencionar bastantes prácticas artísticas que se orientan hoy en esa dirección, pero quisiéramos destacar al menos dos ejemplos que pueden reforzar lo que aquí hemos venido apuntando: el trabajo del artista chileno Alfredo Jaar y el del catalán Antoni Muntadas.

Algunos de los trabajos de Jaar son magistrales muestras de esa praxis subversiva o de esas estrategias artísticas que desafían y distorsionan el corpus del archivo de la actualidad mediática. En 1994, Jaar es conmocionado por el genocidio en Ruanda, donde en menos de cien días y bajo la indiferencia de la comunidad internacional, alrededor de un millón de personas fueron masacradas por milicias Hutus. Tres semanas después del genocidio, Alfredo Jaar viajó a Ruanda y durante casi un mes recopiló testimonios de los sobrevivientes así como miles de fotografías de los campos de concentración y los lugares de la masacre. Pasará luego seis años ensayando diferentes estrategias de representación que pudieran dotar de sentido la comprensión de la catástrofe y el trauma sin usufructuar del mero impacto de las imágenes. Dentro de ese proyecto, uno de estos intentos es su trabajo de 1994 *Untitled (Newsweek)*, donde exhibe todas las portadas del famoso semanario *Newsweek* desde el 6 de abril de 1994, día en que comienza el genocidio en Ruanda, hasta el 1 de agosto de 1994, fecha en que la revista dedica su primera portada a la masacre que ocurría hace ya dieciséis semanas. Junto a cada portada, el artista escribe lo que había ocurrido en Ruanda esa semana y que *Newsweek* ignoraba en su línea editorial. Una similar crítica a esa configuración del archivo como máquina social de la información es la que en 1996 Jaar presenta con el

título *Searching for Africa in LIFE*, un mosaico mediático de las portadas de la revista LIFE publicadas entre 1936 y 1996, donde los espectadores son invitados a explorar la representación de África que se les ha propuesto durante más de setenta años. Este trabajo se plantea entonces como una crítica “de esos medios que ‘documentan’ lo real y a la vez manejan la manera en que lo vemos” (Valdés, Prefacio 33). Pero, al mismo tiempo, al crear las puestas en escena para las imágenes que trabaja, las instalaciones de Jaar crean un entorno en que los registros visuales logran adquirir sentido y combinar una potencia de afectación e interpretación en el público. Esto “no quiere decir que la presentación prevalezca sobre la representación, sino más bien que la representación requiere hoy de nuevas estrategias de presentación” (Jaar, “Es difícil” 207).

Por su parte, el proyecto *The File Room* (1994), de Antoni Muntadas, es una singular práctica de subversión contra la censura que la administración de los archivos opera en los medios de comunicación. El artista catalán fue contratado en 1989 por la cadena Televisión Española (TVE) para realizar un documental sobre su propia obra. En vez de ello, Muntadas recolectó materiales audiovisuales de la historia de la dictadura franquista archivados en el canal estatal. Luego de dos años de trabajo en los archivos de TVE, el artista concluye su trabajo, que es remunerado pero sin ser transmitido finalmente por el canal. Es después de esta experiencia, con el material obtenido entonces y otros recolectados más tarde, que Muntadas concibe *The File Room*: una instalación de siete computadores rodeados por 138 ficheros de metal negro y con un software hipertexto que conecta vídeo, audio e información textual, unidos a una memoria de archivo de datos central. De esa manera, desde cada uno de los computadores, los espectadores tenían acceso a cientos de casos de información censurada a lo largo de la historia, pero además, en un computador ubicado al centro de la habitación, los propios espectadores podían ingresar en la base de datos nueva información sobre casos de censura, aumentando de esa manera la contra-información que el proyecto exhibía. Con este trabajo, Antoni Muntadas no sólo llevaba a cabo un pionero uso del Internet como soporte de trabajo artístico sino que además ejercía una clara demostración de la estrategias con que el arte se enfrenta al archivo, utilizando la sala de exposición como plataforma colectiva para contrarrestar la censura y (des) archivar la información clasificada que administran los poderes arcónticos.

Prácticas artísticas como estas despliegan una distorsión de la configuración ideal del *corpus* unitario que producen los archivos *massmediáticos* de la actualidad. La subversión contra esto último, la discrepancia con esa actualidad cerrada sobre sí misma, con ese archivo que al buscar definir el presente aspira también a consignar el pasado como tal y nuestras expectativas sobre el futuro, propone más bien nuevas matrices de citación y yuxtaposición de las imágenes y las semióticas registradas. La subversión del archivo implica entonces su destrucción como espacio de administración privilegiado del tiempo histórico, de las cronologías y biografías, de las clasificaciones sociales y culturales, incitando de esa forma la reflexión crítica de los espectadores. Esto nos lleva a apropiarnos de la siguiente tesis propuesta por Víctor del Río:

la utilización del cine, el video o las estructuras narrativas de la comunicación de masas en diferentes soportes se ejercita en [algunas prácticas del] arte contemporáneo a la contra de su naturalización en la esfera social. El arte se vuelve así una especie de autoconciencia de los medios con la posibilidad de establecer una visión crítica sobre su despliegue en la esfera pública (*Factografía* 212).

Para nosotros, esta “especie de autoconciencia de los medios” que el arte es capaz de activar, no debe ser entendida en los términos de una simple demanda desalienadora de los espectadores, o bajo el signo de una “negatividad crítica” frankfurtiana. No hay aquí una diferencia entre una interioridad del sujeto que toma conciencia de sí respecto de una exterioridad constituida por los archivos que configuran su horizonte, ni tampoco una esencia revelada respecto de una apariencia tele-mediática. Diremos más bien que esa “especie de autoconciencia de los medios” no es sino un “pliegue” que el arte es capaz de provocar en el archivo mediático que configura y administra nuestra “actualidad”, en otras palabras: ciertas estrategias artísticas pueden crear un doblez subjetivo, un “adentro” que “se constituye por el plegamiento del afuera” (Deleuze, *Foucault* 154). Al subvertir el ordenamiento del archivo o al exhibir de forma divergente sus sistemas de operación mediante los mismos medios en que estos se llevan a cabo, la práctica artística es capaz de crear nuevas formas de subjetivación. Tal sería la potencia política de las estrategias artísticas que utilizan hoy las tecnologías de archivación. En ese sentido, el particular nexo que existe entre el arte y el archivo no es tanto aquel que puede ser definido en los términos de un “paradigma” de las prácticas artísticas, una “metáfora” recurrente o una “tendencia” creativa del campo artístico. Si asumimos que el arte desde siempre ha estado en relación con un archivo que funciona transversalmente en la sociedad, entenderemos que el arte “actual” no se distingue sólo por la adopción de una “estética administrativa”. Al disponer de algunas tecnologías de archivación usadas a gran escala por la “gubernamentalidad mediática”, la particularidad y, sobre todo, la potencia de las estrategias artísticas recientes pasa, principalmente, por el uso “virtuoso” de esos mismos *medios*, capaz de interrumpir la naturalización del ordenamiento archivístico de nuestra propia realidad consignada en el *arkhé*. De tal manera, antes de emular el funcionamiento del archivo contemporáneo el arte potencialmente contribuye a resquebrajar su “actualidad”.

Referencias

- Amar, Pierre-Jean. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La marca, 2005. Medio impreso.
- Barriandos, Joaquín. “Reterritorializando los sesentas. Archivos, documentos y posestructuralismo en el museo de arte”. *Arte, archivo y tecnología*. Eds. Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2012. 121-139. Medio impreso.

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003. Medio impreso.
- . "Pequeña historia de la fotografía". *Obras. Libro II*, vol.1. Madrid: Abada, 2007. 377-403. Medio impreso.
- Blasco Gallardo, Jorge. "Ceci n'est pas une archive". *Memorias y olvidos del archivo*. Eds. Fernando Estévez y Mariano De Santa Ana. Madrid: Lampreave, 2010. 11-29. Medio impreso.
- Buchloh, Benjamin. "Atlas/Archive". *The Optic of Walter Benjamin* vol. 3. Ed. Alex Coles. London: Black Dog Pub, 1999. 12-35. Medio impreso.
- . "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive". *October* 88 (1999): 117-145. Medio impreso.
- Costa, Flavia. "Poéticas tecnológicas y pulsión de archivo". *Arte, archivo y tecnología*. Eds. Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2012. 93-110. Medio impreso.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987. Medio impreso.
- Del Río, Víctor. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada, 2010. Medio impreso.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. Medio impreso.
- . *La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Medio impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009. Medio impreso.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October* 110 (2004): 3-22. Medio impreso.
- . "Archivos y utopías en el arte contemporáneo". *Resistencia. Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo*. México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2004. 13-28. Medio impreso.
- . *Diseño y Delito y otras diatribas*. Madrid: Akal, 2004. Medio impreso.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Medio impreso.
- . *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009. Medio impreso.
- Giunta, Andrea. "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". *Errata. Revista de Artes Visuales* 1 (2010): 20-37. Medio impreso.
- Gray, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. London: Thames and Hudson, 1986. Medio impreso.
- Groys, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos, 2005. Medio impreso.
- . "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation". *Art Power*. Cambridge Mass: The MIT Press, 2008. 53-65. Medio impreso.
- Guasch, Anna Maria. "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Materia* 5 (2005): 157-83. Medio impreso.

- . *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011. Medio impreso.
- Jaar, Alfredo. "Es difícil". *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Comp. Antonio Monegal. Barcelona: Paidós, 2007. 203-12. Medio impreso.
- Kozak, Claudia. *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012. Medio impreso.
- Merewether, Charles. *The archive*. London/Cambridge, Mass.: Whitechapel/MIT Press, 2006. Medio impreso.
- Osthoff, Simone. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York: Atropos Press, 2009. Medio impreso.
- Paoletti, John y Gary Radke. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal, 2003. Medio impreso.
- Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Fundamentos: Madrid, 2001. Medio impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Medio impreso.
- . "El teatro de las imágenes". *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Georges Didi-Huberman et al. Santiago: Metales pesados, 2008. 69-89. Medio impreso.
- Rolnik, Suely. "Furor de archivo". *Estudios visuales* 7 (2010): 116-29. Medio impreso.
- Schaffner, Ingrid. "Digging back into 'Deep Storage'". *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*. Eds. Ingrid Schaffner y Matthias Winzen. New York: Prestel, 1998. 10-21. Medio impreso.
- Sekula, Allan. "On the Invention of Photographic Meaning". *Thinking Photography*. Ed. Victor Burgin. London: Macmillan, 1984. 84-109. Medio impreso.
- . "El cuerpo y el archivo". *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Eds. Gloria Picazo y Jorge Ribalta. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 133-200. Medio impreso.
- Sturken, Marita. "Reclaiming the archive. Art, technology, and cultural memory". *Seeing Time. Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art*. David Ross et al. California: San Francisco Museum of Modern Art, 1999. 31-49. Medio impreso.
- Valdés, Adriana. Prefacio a la edición chilena. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2008. Medio impreso.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010. Medio impreso.
- Zweite, Armin. "La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave". *Tipologías*. Bernd y Hilla Becher. Madrid: Fundación Telefónica, 2005. 7-35. Medio impreso.

Recibido: 18 noviembre 2013

Aceptado: 15 junio 2015