



MEMORIAS DE ARCHIVOS

Ramiro Díaz y Jorge La Ferla

Resumen: La expansión al campo de las imágenes técnicas extiende la problemática del acervo al tópico de su materialidad y conservación, a los usos creativos y a la interpretación crítica de las denominadas artes mediáticas en la denominada era de la información y su inserción como parte del arte contemporáneo. El origen e historia del archivo a lo largo del tiempo y su valor de memoria cultural ha venido variando su significado según la historia de los medios de comunicación.

Palabras clave: imágenes técnicas, artes mediáticas, archivo

Abstract: The expansion of the field of technical images increases the problem of the archive to the topic of its materiality and conservation, to the creative uses and critical interpretation of the so-called media arts as part of contemporary art in the information age. The origin and history of the archive over time as well as its value of cultural memory have been varying according to the history of the means of communication.

Keywords: technical images, media arts, archive



I. File est

La conformación de acervos audiovisuales se ha visto conmovida por los cambios tecnológicos que han convertido al audiovisual en un proceso informático. La compulsiva digitalización de los medios y las comunicaciones ha variado la concepción clásica del archivo, en su materialidad, esencia e ideología. La aparente homogeneidad a esta conversión numérica plantea un debate que aún no ha sido ejercido en toda su amplitud. Revisar algunas variables sobre el concepto de archivo, como producto cultural en sus particularidades, ideología e implicancias, tal vez permita trazar un estado de situación. La expansión al campo de las imágenes técnicas extiende la problemática del acervo al tópico de su materialidad y conservación, a los usos creativos y a la interpretación crítica de las denominadas artes mediáticas en la denominada era de la información y su inserción como parte del arte contemporáneo. El origen e historia del archivo a lo largo del tiempo y su valor de memoria cultural ha venido variando su significado según la historia de los medios de comunicación.

El término Archivo ha sufrido innumerables y significativas variaciones a lo largo del tiempo. Cada mutación, correspondiente a diversos campos de aplicación, ha determinado un alcance específico y operativo que pone de relieve su centralidad en la producción cultural del hombre. Etimológicamente la palabra proviene del latín, *archivum* y ésta a su vez, del griego, *arjión*. Originariamente denominaba la Morada del Arconte (edificio de los Magistrados), el depósito de información del primitivo estado. Se trata, dentro de esta acepción, de un lugar de custodia de documentos, cuya función principal es la sujeción de los individuos a su comunidad dentro de un sistema que modula una economía de la información. Su prefijo proviene del término griego *arkhé*, concepto fundamental dentro de la filosofía de la antigua Grecia, que hace referencia al principio estructurador del universo, aquel elemento primero de todas las cosas. En su uso como sustantivo significa etimológicamente: comienzo/ poder/ mando/ autoridad. Su linaje terminológico agrupa otras palabras cercanas a dicha función: arcaísmo/ arqueología/ arquetipo/ jerarquía/ anarquía/ arquitectura. En la actualidad el término archivo se cristalizó en un uso metafórico que no cuestiona las implicancias que vehiculiza. Es necesario pensar el archivo no como un grupo más o menos ordenado de imágenes y textos (o el espacio de su custodia), sino como una forma de mediación entre los seres humanos a través del tiempo y en la contemporánea sociedad de la información. Es



preciso entonces, pensarlo más como un verbo que como un sustantivo, una forma de hacer y no un lugar depositario de objetos, marcas y vestigios.

Para considerar aquellas prácticas artísticas que sostienen preocupaciones sobre la cuestión del archivo será necesario enmarcar epistemológicamente el análisis de su función como parte de los estudios interdisciplinarios sobre cultura visual¹. Este campo establece un terreno común donde poner de manifiesto ciertas consideraciones que atañen a la práctica artística contemporánea y a sus preocupaciones formales y sensibles. La praxis de archivos, en su historicidad, es una práctica que vincula interdisciplinariamente ciertos dominios del arte, el conocimiento y la política consolidándose actualmente en el campo de los medios de comunicación. Por ello habrá que tener en cuenta las derivaciones específicas que conlleva el uso y la circulación del archivo en y entre cada uno de ellos. La visualidad del archivo y el archivo visual deben ser asimismo ejes de la reflexión en torno a las operaciones que establece el arte contemporáneo a partir de sus prácticas de producción y usos creativos/ formales, así como de sus políticas de acopio, conservación, catalogación y curaduría de obras. Algunas películas cinematográficas y obras de video, pero principalmente algunas instalaciones de arte contemporáneo y algunas interfaces multimedia programadas trabajan la cuestión del archivo desde una confusión sinestésica entre diversos ordenes: afectivos/ mnemónicos/ sensoriales/ racionales. Estas obras, apropiándose de materiales con significación histórica previa, crean una nueva red simbólica que los contiene y proponen agenciamientos discursivos inéditos para el anclaje referencial de cada fragmento. Estas prácticas corroen las relaciones de poder que normatizan la construcción simbólica de la historia, estableciendo discontinuidades ideológicas que operan a través de la programación y disposición irreverente de las imágenes técnicas. Se analizarán algunos casos en que el cine y el video son pensados desde estas instancias, en su valor de archivo y dispositivo originales, y en nuevas relecturas que los reivindican y ponen en cuestión.

¹ MIEKE, Bal. "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales", in *Revista Estudios Visuales* – CENDEAC (Centro de documentación y estudios avanzados de Arte Contemporáneo), n. 2, diciembre 2004.



II. Metrajes desmontados

La historia del archivo cinematográfico se constituye en un tema esencial, y específico, que implica considerar el estatuto mismo del cine y su dispositivo, como de todo el audiovisual, desde los ámbitos de su ontología, aparato, lenguaje y circulación. Esta problemática involucra los variados campos de la producción artística, la academia, las cinematecas y una parte significativa se concentra en la práctica museística moderna, la informática y las redes. Establecer un panorama comparado y comprensivo, histórico y contemporáneo del audiovisual tecnológico sigue siendo muy complejo solamente considerando su conservación debido a la falta de criterios en la conformación de colecciones abarcadoras, nacionales y regionales, de obras de cine y video, instalaciones y nuevos medios. Esta dificultad se presenta como un desafío, considerando la gran cantidad de centros de imagen, cinetecas, fundaciones, festivales, museos, escuelas y universidades dedicados al cine, al arte contemporáneo y a los estudios visuales. Asimismo los desplazamientos tecnológicos, la desaparición de los soportes analógicos y la preponderancia de las redes ha llevado a reconsiderar la materialidad y localización de los archivos audiovisuales.

Algunos autores proponen cartografiar las prácticas artísticas a las que denominan alternativamente metraje encontrado², found footage o desmontaje³. Dos conceptos clave le otorgan su linaje al concepto desarrollado por Eugeni Bonet, que consideramos el más apropiado para comprender los usos creativos y formales de los archivos dentro de la esfera de la producción artística. Por un lado el montaje como característica fundacional de las operaciones cinematográficas, por otro lado el collage como institución artística central en la renovación de las artes plásticas durante su desarrollo posmoderno. De acuerdo a Bonet, la voluntad de esta práctica está ligada a la actitud de enseñarnos a percibir, palpar y pensar las cosas alrededor de modo distinto a lo que establecen los flujos del entretenimiento, las redes corporativas de información y las imposiciones del mercado de consumo. Se trata de la emergencia de un espectador capaz de manejar las imágenes por sí mismo, en lugar de dejarse manipular por ellas y por quienes lo hacen corporativamente. A diferencia de los documentos escritos, las imágenes cinematográficas pueden ser interrogadas contra sí mismas, no sólo para revelar su falsedad sino también

² WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Colección Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2009.

³ BONET, Eugeni (comp.). *Desmontaje: Film, video/ Apropiación, reciclaje*. Valencia: IVAM – Centre Julio Gonzalez, 1993.



para desenterrar su verdad oculta. Eugeni Bonet destaca en virtud de esto el valor arqueológico por sobre el historiográfico que condensa la práctica del desmontaje ligando su eficacia a la capacidad de establecer un diálogo sobre los mensajes sin necesidad de abandonar su terreno por el de un metalenguaje crítico. Esto propicia un arremetimiento contra los discursos que imponen las corporaciones mediáticas en su misma materialidad. En tal sentido se trata de un reciclaje que restituye cierto equilibrio al ambiente viciado a nivel simbólico a partir de desmontar piezas/ descubrir lo oculto/ alterar sentidos evidentes/ borrar ideas falsas.

III. Conservación, curaduría, investigación

En América Latina la situación de los acervos audiovisuales es compleja. El archivo de películas de largometraje, de mucha mayor visibilidad y reconocimiento, está aún disperso e incompleto, siendo su estado de relevamiento y conservación, crítico. Gran parte de la producción fílmica del continente del siglo pasado está definitivamente perdida. Del cine experimental, de vanguardia y underground, el videoarte, las instalaciones y las variadas prácticas en soportes digitales, ni siquiera existe un relevamiento comprensivo. Esta problemática regional excede cualquier recorte geográfico o nacional y se presenta como un desafío en todas las latitudes. La posibilidad de acceso, consulta y exhibición pública de estos materiales es central para abordar el estudio de las artes audiovisuales, para constituir una memoria de sus más significativas manifestaciones a lo largo del tiempo. La conformación de archivos provenientes del acopio de prácticas artísticas contemporáneas excede el campo específico del cine y se encuentra en un momento de compleja transición. Por un lado, debido a la especificidad diluida de los dispositivos fotoquímicos y electrónicos analógicos, en vías de desaparición absoluta. Finalmente esta crisis se instala con elocuencia tras la conversión compulsiva de todo los procesos audiovisuales en procesos informáticos, modificando de manera radical toda la producción, consumo y acopio audiovisual.

En el archivo hay un modo de concebirse de la comunidad en la que todos participamos, acceso y manipulación de datos forman parte de una puesta necesariamente



común de documentos compartidos⁴. Es por esto que consideramos la memoria una práctica social. Sin embargo, si bien desde siempre archivamos de acuerdo a una normativa consensuada con el estado, con la aparición de los ordenadores esto se transformó sustancialmente. Aunque hoy en día damos vida a máquinas que archivan de acuerdo a parámetros cifrados como fórmulas matemáticas y cuyos protocolos de funcionamiento han sido patentados por industrias corporativas, poseen la novedosa característica de ser pasibles de manipular en el espacio privado del hogar (el escritorio personal) y ofrecen una simulación y reemplazo cabal de la materialidad que inscriben los soportes originales. Debajo de los sistemas operativos hogareños (Windows/Apple/Linux) hay muchas capas de desarrollo histórico en la forma de agrupar y nomenciar las cosas. Esto hace que la diferencia entre escribir código para el diseño de interfaces y el uso operativo de dichas plataformas conlleve una distancia sustancial que nos posiciona como analfabetos en cuanto a usos, manipulación y gestión de información, considerando las implicancias políticas que eso vehicula. Es por esto que se hace necesario elaborar las lógicas que rigen el funcionamiento del archivo en tanto que modo de creación de la mirada y el pensamiento. El proyecto de la ilustración reformuló la idea del archivo como forma enciclopédica de organización capaz de integrar imágenes y textos en un mapa del conocimiento visual. Es éste el sistema de clasificación más elemental y determina, en su modo de ser, una relación de continuidad entre el material de referencia y su articulación dentro de un discurso hegemónico. Sin embargo, los archivos están siempre abiertos a nuevos sistemas de clasificación e intervenciones pues tienen un alto grado de contingencia que depende de cada apropiación epistémica. Es en virtud de que cada archivo, como documento histórico, no puede hablar por sí mismo y depende del contexto en el que es recuperado, que la memoria es siempre una rememoración y existe únicamente si es socializada como un acuerdo discursivo y provisorio. Solo compartiendo los recuerdos y negociando significados específicos elaboramos la memoria y construimos la historia. Cada archivo sería de este modo una función dentro de la memoria colectiva en la que un grupo social se involucra activamente para establecer o confirmar un sentido de unidad a través de un pasado compartido. La noción de archivo digital expande, dentro de la práctica con documentos históricos, un nuevo paradigma frente a la concepción

⁴ ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando; DE SANTA ANA, Mariano (comp.). *Memorias y olvidos del archivo*. Las Palmas de Gran Canaria/ Santa Cruz de Tenerife: Centro Atlántico de Arte Moderno/ Museo de Historia y Antropología de Tenerife, 2010.



tradicional que lo concibe como lugar y soporte físico objetual para devenir un sitio virtual de transferencia de información.

IV. Audiovisual archivado

El concepto visionario de Stan Vanderbeek y el manifiesto legendario de Gene Youngblood⁵ sobre un cine expandido hacia otros soportes electrónicos y digitales vino a sistematizar conceptos sobre una producción que en los años 60 ya excedía la producción cinematográfica tradicional. El estadio de hibridez del cine fue una opción elegida por muchos artistas y realizadores durante más de medio siglo. En los tiempos actuales toda la producción cinematográfica, se ha convertido a un estadio informático. El campo del arte contemporáneo intenta contener, y hacerse cargo, de una serie de manifestaciones audiovisuales que amplían el dispositivo específico del cine como la sala oscura, la proyección, la pantalla blanca, las butacas. Por su lado, la producción industrial, las escuelas de cine, las filmotecas, entre otros se han visto descolocados frente a lo que podría ser un concepto de cine puro. Los desarrollos tecnológicos corporativos afianzan las ideologías dominantes y se afirman, en la segunda década del tercer milenio, por la definitiva transferencia del audiovisual a una diversidad de máquinas digitales cuya principal característica es su inmaterialidad, su difícil compatibilidad y su rápida obsolescencia. La homogeneización informática se ofrece como un reemplazo poco durable, al menos hasta el momento. La homologación de los formatos de registro audiovisual sigue siendo una promesa, aunque poco deseada por las corporaciones que dominan el negocio de la producción de hardware y software audiovisual. El desvío, y simulación, de la materialidad de los soportes de registro, manipulación y consumo de imágenes ha determinado una coyuntura donde un fotógrafo, un autor de video, un cineasta, un director de TV y un artista de “nuevas tecnologías” usan la misma máquina basada en el procesamiento matemático de datos.

⁵ YOUNGBLOOD, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref, 2012.



V. El cine en el museo

El espacio de la sala oscura teatral va feneciendo y está siendo reemplazado por los ordenadores, las redes y los dispositivos móviles. Los proyectores, fotoquímicos y electrónicos, están siendo sustituidos por el símil de una base de datos y los monitores de plasma. Este desplazamiento contemporáneo de la esencia, el sustento y la especificidad del audiovisual analógico han puesto en crisis la conformación de archivos audiovisuales. En parte debido a esta situación, el museo moderno intenta seguir ocupando un lugar central en la problemática de la expansión del cine fuera de la sala teatral y la conservación de acervos audiovisuales. La institución museística contemporánea alberga salas de cine, espacios expositivos, filmotecas, archivos mediáticos. La influencia del trascendente rumbo marcado por el MOMA de Nueva York, desde mediados de los años 30, además de una leyenda, sigue siendo una referencia. Una historia que se inicia cuando el director del museo, Alfred Barr, convoca a Iris Barry para crear la biblioteca y el departamento de cine.⁶ Luego, en el transcurso del siglo ampliaría sus actividades hacia el video, las instalaciones y las nuevas tecnologías. El museo se convierte en un espacio de reseña a partir de un proceso planeado de adquisición, conservación y exposición de películas, incorporando también la enseñanza y la educación, a partir de las muestras itinerantes que comenzaron a realizarse desde la década del 30. Actualmente los museos contemporáneos poseen colecciones audiovisuales propias, de las cuales una mínima parte se ofrece en exhibición.⁷ Diversos entes como las cinematecas, museos del cine o de imágenes y sonidos, como se denominan, siguen la misma tendencia aplicada para sus colecciones armadas con variados criterios curatoriales y de acuerdo a múltiples estrategias de acopio.

En América Latina todos estos entes se caracterizan por ofrecer un lugar poco importante a las artes audiovisuales, prácticamente ausentes dentro de sus compilaciones. Por su parte, un curador, estudioso, programador o cualquier interesado en la producción audiovisual debe plantearse, desde el principio, un trabajo de campo para rastrear materiales que se encuentran dispersos. Para el caso argentino, en agosto de 2010 se firmó un decreto que propicia la creación del CINAIN, Cinemateca y Archivo de la Imagen

⁶ WASSON, Haidee. *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2005.

⁷http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=0%3ADE%3AI%3A41|G%3AHI%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=2



Nacional en Argentina.⁸ Un hecho tardío nunca concretizado, a su vez vinculado con la historia de la Cinemateca Argentina, un ente privado que a lo largo de los años ha tenido serias dificultades para mantener sus actividades. Ambos organismos, al que debemos sumar el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, aún no conciben en su patrimonio materiales de cine experimental, videoarte o instalaciones salvo alguna rara excepción, determinada por directores de cine que se dedicaron en algún momento a producir obras más vanguardistas. Es dentro de este panorama que los medios tecnológicos experimentales encuentran en el museo un lugar para la conservación y exhibición de materiales que abarcan el amplio espectro de las artes audiovisuales. Con respecto a materiales en soporte electrónico o digital, excepto que sean simulaciones de fotoquímico, estos entes locales aún no registran su existencia. Las cinematecas han quedado como un reservorio arqueológico del cine de largometraje comercial. Las cinematecas de Argentina, Brasil, Colombia, México y Uruguay tienen una larga historia preservando el patrimonio fílmico nacional e internacional, aunque el problema de fondo es diverso, debido a esta coyuntura marcada por el amplio espectro de las manifestaciones audiovisuales. No sólo es imprescindible la digitalización de ese patrimonio sino también concebir otro tipo de archivos que sean capaces de ofrecer un repertorio amplio de las vertientes experimentales.

VI. Archivos y memorias mediáticas en América Latina

Consideremos entonces algunos ejemplos de casos de lectura y recuperación de obras que marcan parte de la historia del audiovisual en el continente producidas en diferentes momentos del siglo XX. A partir de estos procesos podríamos trazar una arqueología sobre la conservación y el archivo, considerando los orígenes tecnológicos y la circulación de las obras a lo largo del tiempo a través de diversos ámbitos, soportes y acervos. Se trata de filmes, videos e interactivos referenciales cuya recuperación, conservación y acceso plantean serias cuestiones sobre los acervos audiovisuales de América Latina. Recientes muestras y curadurías brindaron un panorama de las artes experimentales en el continente logrando recuperar importantes cortometrajes en cine y video a través de un

⁸ http://www.argentina.ar/_es/cultura/C4550-cinemateca-y-archivo-de-la-imagen-nacional-cinain.php



extenso trabajo de campo.⁹ Por otra parte, los escasos archivos de cine clásico de largometraje se están nutriendo de obras fundamentales del período mudo, que por lo menos ahora circulan en DVD.¹⁰ Se trata de versiones híbridas que, aunque más no sea, posibilitan un visionado de los materiales a partir de su transcripción a este soporte digital cerrado.

Las peripecias de la película brasileña *Límite* (1931), de Mario Peixoto, son testimonio elocuente de una particular situación que hace a la conservación de una obra central para la historia del cine mundial. Lo tomamos como un caso de referencia por ser considerado un filme temprano de vanguardia en América Latina que se aparta en forma pionera del *mainstream* instaurado por el modelo narrativo, institucional y comercial. De hecho, son pocos los que pudieron ver durante el siglo XX este filme memorable, incluso en Brasil. La colaboración entre de varias cinematecas e instituciones de América Latina, a fines de los años 90, logró restablecer una versión en video de la película a partir de un telecine¹¹. Posteriormente una edición en DVD sería reconstituida¹². Finalmente, fue la World Cinema Foundation,¹³ que preside en forma honorífica Martín Scorsese, la que elige el filme de Peixoto como la primera película latinoamericana a ser restaurada por la institución¹⁴ en un proyecto conjunto con la Cinemateca Brasileña.¹⁵ *Límite* fue recuperada en un negativo 35 mm, soporte considerado por las mencionadas instituciones como el más perdurable¹⁶ (según el método de restauración se trata de un tema polémico). A pesar de culminar la tarea en una copia 35 mm, los procesos intermedios fueron manipulados

⁹ *Visionarios. Cine y video de América Latina*

(http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2827).

¹⁰ *Primera antología de cine mudo argentino*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009; *Colección cine silente colombiano*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2009.

¹¹ OROZ, Silvia. *Tesouros do Cinema Latino-Americano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

¹² Walter Salles estuvo al frente de la iniciativa.

¹³ <http://worldcinemafoundation.net/films/>; "Brazil's Best, Restored and Ready for a 21st-Century Audience", http://www.nytimes.com/2010/11/10/movies/10cinema.html?_r=1&ref=movies, November 9, 2010.

¹⁴ <http://www.festival-cannes.fr/en/article/55436.html>

¹⁵ <http://www.cinemateca.com.br/>

¹⁶ "La edición en DVD y la difusión en Internet forman parte de la estrategia, lo que debería ayudarnos mucho en la financiación. Pero el DVD en sí no es una apuesta. Lo que cuenta es el negativo, el digital no dura", Martín Scorsese, en "Martin Scorsese, sauveur de films", *Le Monde*, 21-12-07 (<http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3476,36-992384@51-957622,0.html>).



digitalmente y los resultados finales pueden discutirse según el caso particular, pues la copia restaurada poco se parece al original.¹⁷

Otro caso único y emblemático lo constituye el interactivo *J. S. Bach*,¹⁸ del chileno Juan Downey, un *laser disc* considerado uno de los primeros interactivos de la historia del audiovisual, al menos en América Latina. Debido a la nobleza del soporte, la obra resulta aún visible para el que posee el hardware LD. Una de las distribuidoras de Downey, Electronic Arts Intermix, no lo tiene en su catálogo de obras, aunque ofrece el video lineal del mismo nombre, que es una obra diferente. Otras instituciones lo hacen figurar en sus catálogos, ofreciendo la posibilidad de visionado en su sede, pero no consideran la posibilidad de prestarlo al investigador/ coleccionista/ usuario.¹⁹ En la mayoría de estos acervos figura el video homónimo, un trabajo trascendente, por más que sean pocos los que registran y catalogan esta obra histórica interactiva. El video es una pieza que propone diversos recorridos por la obra de Bach, a partir de un relato basado en la superposición de imágenes en cuadro, configurando varias interpretaciones en las que se destacan la voz y el pensamiento de Downey. La obra en *laser disc*, en lugar de proponer una versión lineal, se articula en el diseño de una interfaz que propone al usuario su intervención sobre la estructura compositiva de la *Fuga 24 en si menor* de Bach, en la opción de diversas variables para su ejecución. Recordemos que Downey, junto a Woody Vasulka y Nam June Paik, formó parte de la saga de autores de video que tempranamente experimentaron con la imagen digital, continuando las experiencias realizadas ya desde el cine por Larry Cuba y los hermanos Whitney, entre otros,²⁰ cuando aún no existían en el mercado computadoras que procesaran información audiovisual. Pero a diferencia de todos estos autores, el chileno trasciende la intervención numérica sobre la imagen lineal, pues concibe una forma de programación operativa en el lector del *laser disc*, cuyo dispositivo ya ofrecía variables de interacción. Para los que aún poseen el aparato original, ya fuera del mercado, esta obra de Downey funciona a la perfección (varias instituciones y algunos coleccionistas individuales conservan una copia de este trabajo). La fortaleza del soporte, a pesar de su gran costo, revalora el LD como una máquina confiable a lo largo del

¹⁷ Son controvertidos los resultados de dos películas también de referencia recientemente restauradas, como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1968), y *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967), las cuales no responden en su textura y valores cromáticos a los originales (<http://www.cinematca.com.br/>).

¹⁸ DOWNEY, Juan. *J.S. Bach: "Fugue #24 in B Minor"*, laser disc, USA, 1988.

¹⁹ <http://www.sfsu.edu/~aviv/avcatalog/60904.htm>

²⁰ BONET, Eugeni. *Cine calculado. Revisión de los orígenes y pioneros de la animación por ordenador*, Granada, 1999.



tiempo. Estas creaciones de referencia son parte de una breve historia que testimonia la dificultad de concebir criterios serios de producción, archivo, conservación y exhibición de obras interactivas.

Nos estamos refiriendo a casos de rápida obsolescencia, operativa o de mercado, para prototipos que marcan la historia del multimedia. La circunstancia de un *hardware* ya inaccesible, para el caso de la mencionada obra de Downey, ha vuelto invisibles obras recientes. Asimismo traemos a colación otro ejemplo, en este caso que nos remite a un rápido envejecimiento del sistema operativo. Parte de la producción del fotógrafo mexicano Pedro Meyer, también pionero en el arte de los interactivos, consiste en dos recordadas obras multimedia pioneras: *Fotografía para recordar*²¹ y *Mentiras y verdades*.²² En el momento de su edición fueron difíciles de ver, al poco tiempo de haber sido terminadas. Luego de que la empresa editora, la recordada *Voyager*, cerrara sus puertas en los Estados Unidos, Meyer, tras un largo y oneroso proceso, reconvierte aquel primer CD-ROM en una obra *on line* ahora disponible en su sitio *Zona Cero*.²³ Estas obras interactivas de Meyer, que marcan la historia de las artes mediáticas en América Latina, estarían definitivamente perdidas de no haber sido por la preocupación de su autor. Un elocuente testimonio de la temprana dificultad para concebir criterios de producción, archivo, conservación y exhibición de obras interactivas. Como veremos más adelante, la necesidad de restaurarlas, a pesar de sus pocos años, lleva a pensar en posibles soluciones. Por ejemplo la creación de lenguajes de programación que, a partir de la escritura de códigos compilatorios, garanticen la lectura y supervivencia de obras informáticas que, como señalamos, demuestran ser de una vertiginosa obsolescencia.

Esta creación de *metadata*, a su vez, debería llevar a la conformación de archivos supranacionales comparados, algo que está muy lejos de ser una realidad. Esto contradice las leyes que rigen el consumo de información en las redes globales que se presentan como extraterritoriales. Las colecciones nacionales de las instituciones, suelen combinarse con panoramas históricos internacionales donde paradójicamente no existen lecturas transversales de las obras que contienen. Las instituciones encargadas de los patrimonios artísticos no han sabido impulsar un diálogo, que para el caso regional podría sentar las bases de la conformación de acervos más abarcadores. Esta falencia que en América Latina

²¹ Meyer, Pedro, "I photograph to remember", Mac System 6.0.7, New York: Voyager, 1991.

²² Meyer, Pedro, *Truths & Fictions*, CD-ROM Mac System 7, New York: Voyager, 1995.

²³ Meyer, Pedro, "I photograph to remember", <http://www.pedromeyer.com/galleries/i-photograph/>



es muy evidente se suele justificar bajo la pretensión de que esta tarea pendiente sea realizada por instituciones internacionales o los mencionados museos de arte contemporáneo de las grandes metrópolis. La afección patrimonial de los museos metropolitanos sigue siendo significativa, como parte de un sistema económico que opera a través de sus aparatos ideológicos bajo la idea de poseer supuestos patrimonios culturales. Por otra parte, el proceso de cambios en la materialidad de las artes tecnológicas cuestiona la idea del espacio museístico como contenedor del patrimonio audiovisual o de las artes mediáticas, al menos en sus soportes originales analógicos. La anunciada sociedad de la información, cuyas promesas y beneficios globales tardan en llegar, y quizás nunca lo hagan, presenta un marcado letargo en ofrecer variables interesantes frente a esta necesidad de proponer otro tipo de lectura de la información numérica.

VII. Archivos virtuales

Sin duda esta problemática excede el contexto regional y no es relevante a menos que se plantee en un ámbito internacional más amplio. Entonces nos encontramos frente a la cuestión principal ¿Cómo se plantea constituir archivos de obras de arte maquínico²⁴ considerando la coyuntura de su estado informático en sus posibilidades específicas de programación, conservación y transmisión? Estas son cuestiones cruciales que hacen a la documentación y los archivos, pero también al giro radical que se ha producido en los estudios y la producción audiovisual. Reconsiderando la total desaparición de los soportes analógicos del mercado, se podrían concebir formas más significativas para intervenir sobre la desbordante información numérica, considerando su especificidad matemática y sus posibilidades de manipulación. Las lógicas dudas en cuanto a la calidad de la documentación de las simulaciones analógicas audiovisuales, desde los diversos *transfers* de soportes originales, se relativizan si comprendemos la concepción de archivos virtuales programados en su capacidad de organizarse a partir del diseño de interfaces operativas que favorezcan lecturas interpretativas de las bases informáticas de datos. Así relevamos dos problemáticas concretas para la conformación de estos bancos de datos numéricos,

²⁴ Fotografía, videoarte, cine experimental, multimedia CD-ROM / DVD-ROM / sitios web, instalaciones inmersivas, acciones performáticas, robótica, espacios sonoros inmersivos, tecnologías locativas.



según la accesibilidad, circulación e interpretación de la información que contienen. Ya existe una variada cantidad de organismos y organizaciones dedicados a catalogar obras audiovisuales en vistas de su conservación. Para el caso de las transferencias de los soportes analógicos de cine y video, la tendencia, aún hoy, es seguir fiándose de la calidad de un negativo –el citado caso de la World Cinema Foundation y la mayoría de las cinematecas en el mundo– o de una cinta magnética.

La mayoría de las instituciones y centros de distribución han optado por organizar sus colecciones de medios audiovisuales y arte tecnológico siguiendo la forma del catálogo bibliotecológico, proveniente del arte clásico, a partir de las colecciones de las obras adquiridas, clasificadas según criterios cronológicos, enciclopédicos y temáticos. La realidad es que tratamos con soportes efímeros cuya materialidad está determinada por información que resulta del cálculo científico posible gracias a un espectro tecnológico y de programación, variable e impredecible en cuanto a la perdurabilidad, uso y circulación de su información en un mercado en permanente cambio. La aparente homogeneidad digital resulta perversa, pues en verdad requiere soportes, *hardware* y *software* que no son uniformes ni confiables en el tiempo. Diversas organizaciones, entre ellas la BBC, han anunciado la total conversión de sus archivos a bases de datos numéricas, mientras que otros entes, como *Videobrasil*,²⁵ retrasaron en su momento esta reconversión frente a la falta de garantías sobre la durabilidad de estos archivos en su convergencia algorítmica. Estas contradicciones revelan variables sistemáticas de conservación audiovisual cuya combinatoria y diversidad de criterios quizás sean las que garanticen las mejores posibilidades de supervivencia. Por eso el inevitable traspaso a la conservación digital plantea cuestiones relevantes vinculadas a la economía de la información numérica y sus procesos matemáticos y a la manera de concebir su manejo a partir de una *metadata*, bajo la forma de cálculo algorítmico. La cuestión crucial ya no es simular, con los nuevos soportes, el archivo y conservación de los medios analógicos, sino las maneras de poner en juego, en una relación conceptual, esas bases de datos.²⁶ La información como tal necesita

²⁵ MARTINHO, Teté; FARKAS, Solange (org.). *Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações*. San Pablo: SESC/ Videobrasil, 2015.

http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/index.asp?cd_idioma=18531

²⁶ “La simple proliferación de dispositivos de captura, producción y difusión de información no basta para explicar el crecimiento de la información ni sus sutiles consecuencias. Resulta curioso observar que las organizaciones, los grandes productores y contenedores de información, tienen clasificada menos del 10% de su información; por otra parte, el 95% del contenido de Internet consiste en datos no estructurados. El crecimiento de la información exige maneras eficaces de



una economía no solamente para evaluar las cantidades de almacenamiento o tráfico, sino para ser interpretada.

Menos clara resulta la combinación del carácter efímero de la información al fenómeno del crecimiento de información. La información obtiene su informatividad (su valor o capacidad para informar) porque añade algo nuevo a lo que ya se conoce. La enunciación de una afirmación ya conocida –por importante que sea– no puede considerarse información. Para ser informativa, esa información deberá recoger un nuevo hecho o circunstancia, y transmitirlo.²⁷

El proceso de producir nueva información resultará fundamental cuando sea concebido como producción de nueva información aplicada a la información misma. Es decir, una *metadata* clasificatoria, un proceso de economía,²⁸ que resultará en diversas opciones, entre ellas la lectura crítica comparada de los datos; por lo tanto, información de lectura sobre el archivo mismo.

VIII. Transmisión de archivos

Recordemos que la mayor parte de las instituciones dedicadas a las tareas de conservación y exposición, desde museos a cinematecas, han iniciado un precario proceso de digitalización compulsiva de sus adquisiciones –cine, video, multimedia, entre otras. Parte de ese acervo figura como información bajo la forma del consabido archivo *on line* a través de una página web. Catálogos simulados que se caracterizan por ocultar su materialidad y eludir la especificidad de las redes. En su orden clásico, histórico o alfabético, suelen proponer elencos de obras y autores donde está ausente cualquier lectura interpretativa del conjunto del archivo sustentada en su informatización. Esto es, a través de una programación algorítmica que recree la base de datos pero traducida desde diferentes lugares de análisis y lectura comparada. Es a partir de un lenguaje común, una verdadera compilación informática según la acepción del término, como se podrían generar diversos cotejos y asimilaciones de los datos almacenados. Los sitios y blogs, relacionados con estos centros dedicados a las artes y los medios se limitan a brindar información lineal sobre

manejo”. Kallinikos, Iannis y Mariátegui, José-Carlos, “The Life of Information”, 2007 (http://www.telos-eu.com/en/article/the_life_of_information).

²⁷ Kallinikos, Iannis y Mariátegui, José-Carlos, *ibid.*

²⁸ Kallinikos, Iannis: *The Consequences of Information: Institutional Implications of Technological Change*, Cheltenham, Edward Elgar Pub, 2007.



estos archivos, apoyados en una resolución gráfica en forma de *banner 2D*. Un modelo de puesta en página discutible, pues no coteja bajo ningún aspecto la recopilación patrimonial convertida en una base de datos numéricos que pueda ser desentrañada, explicada, intervenida y recorrida de diversas maneras a partir de la programación y la creación de un lenguaje compilatorio. La desmaterialización de los soportes tecnológicos del audiovisual cuestiona la posesión de obras y las colecciones permanentes y sus archivos por parte de las instituciones. Una acción museística poco relevante frente al desafío de la digitalización de los medios y de los acervos. A partir de patrimonios, incompletos y fragmentados, se proponen panoramas comprensivos, históricos y contemporáneos, donde predomina la catalogación a partir de esos muestrarios enciclopédicos, desarrollos cronológicos, enumeración patrimonial de piezas y obras de las colecciones. En todo caso, aún no hay propuestas de archivos que desarrollen un panorama crítico comparado de las artes audiovisuales a partir precisamente de su novedoso estadio numérico.

IX. Atlas de *anarchivos* imaginarios

Considerar la conformación de archivos tecnológicos nos lleva a recuperar proyectos trascendentes enunciados durante el siglo pasado: el Atlas Mnemosyne,²⁹ el museo imaginario,³⁰ el anarchivo.³¹ Se trata de propuestas de sistemas compilatorios sobre las artes visuales, basadas en cartografías y sistemas personales, alejados de las clásicas historia del arte o la estética. Estos hitos resultan eficaces como opciones conceptuales y operativas y son extensibles a toda la problemática de la conservación de las artes tecnológicas. La idea arqueológica desarrollada por Michel Foucault desarmaba la concepción del archivo clásico y comprensivo, proponiendo desvíos subjetivos y desórdenes hermenéuticos para el acopio sistemático del saber crítico y su información.

²⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

³⁰ MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Skira, 1947.

³¹ "... consideramos que una obra no es más que un fragmento de un extenso colectivo de prácticas y discursos, abarcar todos los documentos existentes se presenta realmente imposible. Puede que la búsqueda de lo exhaustivo se convierta en una tentación, pero en todo caso carecerá de sentido: un archivo nunca se termina ni se presenta completo." Cf. DUGUET, Anne-Marie. "Notas a la memoria de una información desconocida". In: ALONSO, Rodrigo (comp.). *Muntadas/Contextos*. Buenos Aires: Simurg, 2002.



Esto también nos recuerda la propuesta del museo imaginario de André Malraux,³² que resulta fascinante, pues desplaza a los centros y espacios museísticos como contenedores de los patrimonios artísticos. El recurso a la fotografía que proponía Malraux, como reemplazo de la obra de arte convertida en un testimonio operativo, descentraba el foco en la transferencia, y lo situaba en la dimensión analítica de este proceso, capaz de propiciar una lectura confrontada de las obras como instancia de su comprensión. Un antecesor de estos sistemas de transcripción fue el modelo de Aby Warburg, quien propuso el *Atlas Mnemosyne*, como una forma visual de conocimiento que trascendía el acopio material de un acervo, proponiendo un dispositivo gráfico de relaciones entre las obras de arte. Un método de combinación, e interpretación, que reconfigura la idea de archivo y su modo de concebir (otras) historias.

El arribo de las tecnologías digitales impacta profundamente sobre estos modelos arqueológicos precursores en la organización e interpretación de documentación histórica. La manipulación que la computadora es capaz de hacer sobre el acervo a partir de su característica transversalidad en la programación de interfaces navegables y autogenerativas tiene resonancias de los mencionados proyectos integradores de Aby Warburg (*Atlas Mnemosyne*) y André Malraux (*Museo Imaginario*). Es fundamental concebirlos dentro de esta perspectiva como prototipos pioneros en la búsqueda de mapas cognitivos compuestos por imágenes técnicas. Las características de la programación digital, aún lejos de ser exhaustivamente exploradas, se vislumbran como privilegiadas a la hora de encarar nuevos modos de acceder, administrar, vincular y conservar archivos/ imágenes. Una nueva forma de hacer memoria está a punto de surgir, en la cual es preciso ajustar el funcionamiento de la interfaz hombre- máquina.

X. Archivos fílmicos desmontados

Dos modelos de recomposición de archivos de la historia de las artes visuales son los ofrecidos por *Historia(s) del cine* (1988/1998), de Jean-Luc Godard, y *El arte del video*, de José Ramón Pérez Ornia (1989/1991). Los entendemos en tanto que posibles respuestas a estos desafíos por configurar otro orden de pensamiento. Dos series de videos, cuya estructura y composición de cuadro contienen una elaborada revisión del tiempo. La

³² PAÏNI, Dominique. *Le Temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée*. Paris: *Cahiers du Cinéma*, 2002.



ruptura en el concepto del montaje permite configurar un hipertexto que altera la historia clásica del cine y del video experimental, respectivamente. Estas sagas de Godard y Ornia, a pesar de la linealidad del soporte video que utilizan, plantean una antología de la historia del audiovisual, que interpela los relatos clásicos a través de una forma que piensa el cine y el video. Esta visión heterogénea hace añicos el relato uniforme sobre el cine y el video, proponiendo una revisión crítica a partir de un método heurístico. La conversión electrónica y digital de los archivos, deviene en la manipulación compulsiva de las películas y los videos de la cual surgen nuevas combinatorias que no respetan la propedéutica tradicional ni el orden de las cosas. La reconfiguración de esos materiales analógicos expande el recurso de la cita hacia una composición incesante de fragmentos en una reconfiguración del orden del espacio y del tiempo, de las obras en si mismas, y también de esta nueva propuesta. Así, la cláusula para la referencia textual es la confrontación de archivos. La variación de la cadencia de los fotogramas en el tiempo, el uso de la imagen detenida y los recortes en el interior del cuadro funcionan operativamente desde una estructura en capas, para el caso de Godard. Ornia a su vez, prefiere relacionar los fragmentos de la historia del video en su combinatoria sintagmática. Podríamos además considerar un espectro más amplio de audiovisual expandido, ahora situado bajo el abarcador paraguas del arte contemporáneo, que incluiría piezas y prácticas artísticas: con tecnologías móviles locativas, en entornos interactivos concentrados en redes, los denominados artes húmedos, bioarte o arte transgénico, la robótica y las instalaciones inmersivas, entre otras.

La informatización del audiovisual y la combinatoria experimental de archivos pueden ser ahora más radicales, considerando la posibilidad de manipulación numérica de la imagen y su transmisión. Esto lleva a concebir otras ideas de colección, y eventualmente de museo, sobre la base de conceptos distintos de los clásicos para la conformación de archivos. La posibilidad de replicar los materiales, y las obras, y la creación de programas de compilación³³ se constituye como un concepto, al convertirse la escritura de los códigos matemáticos en una interpretación comparada de la información. La lectura de la base de datos ya implicaría una visión analítica y crítica de los archivos de las artes tecnológicas. La oferta a través de las redes, de materiales audiovisuales por parte de centros,

³³ “Un compilador es un programa que, a su vez, traduce un programa escrito en un lenguaje de programación a otro lenguaje de programación, generando un programa equivalente. Usualmente el segundo lenguaje es código de máquina, pero también puede ser simplemente texto. Este proceso de traducción se conoce como compilación” (<http://es.wikipedia.org/wiki/Compilador>).



instituciones, museos, distribuidoras, *hackers* y sitios alternativos, es otra novedad significativa que influye en el panorama de la producción audiovisual. Estas obras, enteras o fragmentadas, bajo definiciones diversas, suelen ser visionadas en la pantalla del ordenador. La desmedida oferta de contenidos audiovisuales en la red, para adquirir, visionar, transmitir y apropiarse individualmente, funciona como una efectiva vidriera donde todo estaría disponible, lo cual, sin dudas, ha cubierto un espacio importante frente a la habitual dificultad de acceso a los materiales. Paradójicamente, esta posibilidad real de contar con estos archivos virtuales todavía está lejos de producir algún proyecto de experimentación para este atlas comparado del audiovisual que aún no ha sido concebido. Sin embargo, hay antecedentes históricos que han logrado anticipar estos delirios creativos, que surgen de instancias de interpretación creativa, a partir de procesos de investigación experimental. Los referidos proyectos de Aby Warburg, Henri Langlois, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Duguet son trascendentes pues se desvían del interés del archivo patrimonial superando el acopio de obras originales, tan caro a los museos y cinematecas, para transformarlo en un conjunto accesible de materiales heterogéneos. Esta hibridez de afinidades electivas, como las interpreta Didi-Huberman,³⁴ conlleva un método heurístico donde la impronta personal, poética y mística suele eludir lo institucional para proponerse incluso como un proyecto de investigación personal. Las películas almacenadas en el baño de Langlois o en el estudio de Godard en Rolle, la serie de fotografías del museo imaginario de Malraux, son un aspecto crucial de proyectos de vida donde se establece una nueva praxis de archivo. Elaborar estos nuevos Atlas, Imagotecas, Anarchivos, Historia(s) del Audiovisual, para esta coyuntura de la información virtual presente, es la tarea pendiente para proponer museos imaginarios accesibles a través de las redes, que expresen otras historias de las artes audiovisuales junto al acceso directo a las obras transcritas y compiladas. Una propuesta alejada del monopolio de poseer obras únicas, derechos de autor, patrimonios corporativos, pero que deberían ser capaces de conformar nuevas lecturas comparadas de la historia del audiovisual en América Latina.

³⁴ “A pesar de todas las diferencias de método y contenido que pueden separar la investigación de un filósofo-historiador y la producción de un artista visual, quedamos impactados por su común método heurístico –o método experimental- cuando se basa en un montaje de imágenes heterogéneas”, in DIDI-HUBERMAN, Georges, ob. cit.



XI. Métodos Archivistas, Arte Contemporáneo

Es posible encontrar asimismo una lógica archivista dentro de las prácticas del arte contemporáneo que se han ido consolidando como estrategias de apropiación y desmontaje, para concretarse como instalaciones dentro del espacio expositivo. Sin dudas es en Brasil donde mejor se viene desarrollando una praxis desde el ámbito arte y el museo en que esta necesidad de apropiación y cita enraizadas como nuevo constructo muchas veces es síntoma de una intranquilidad frente a la saturación de información y a la imposibilidad de crear algo nuevo. Considerar esta novedosa praxis de los artistas contemporáneos y las propuestas curatoriales que conforman su entramado contextual vuelve necesario retomar y problematizar el concepto de archivo desde esta perspectiva. Para ello hay que comenzar señalando el cambio radical en la noción de archivo que proponen las prácticas del arte contemporáneo al hibridizar cine/ literatura/ escultura/ arquitectura mediante estrategias de apropiación/ cita/ resignificación dentro de un lenguaje expandido que testimonia el nacimiento de un nuevo modo de escritura y también de recepción/ expectación. La investigadora brasileña Ana Pato, concibe la obra de Dominique González-Foerster³⁵, como una respuesta desde el arte contemporáneo frente a la saturación de imágenes y mensajes mediáticos. Este método de fagocitación de obras son un aliciente frente a la intranquilidad que los crispados océanos de información producen en el sujeto contemporáneo. De esto se desprende la visión del mundo como biblioteca y la acción del artista como vinculador (en lugar de creador). Es una idea interesante pues deriva en el establecimiento de un paralelo entre el artista contemporáneo y el modelo de un nuevo archivista. Ana Pato señala que es preciso que el archivista rompa la relación de superstición que mantiene con los objetos del reservorio cultural para liberarlos a nuevas significaciones y cadencias de vínculos en la memoria colectiva. Una actitud contemporánea que se da en el marco del cambio epistemológico en la concepción estética señalada por las ideas de Vilém Flusser, Nicolas Bourriaud y Lev Manovich. Programación/ estética relacional/ post-producción/ remix/ reciclaje son algunas de las estrategias utilizadas para expandir las herramientas de apropiación y cita dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. Ellas ayudan a encauzar la crítica al régimen de autoría y a delinear la idea de un nuevo poeta, quien más que autor es un permutador. A ellos, Flusser les profetizó una tarea hercúlea: la de desmontar bibliotecas y

³⁵ PATO, Ana. *Literatura expandida – arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. San Pablo: SESC/ Videobrasil, 2012.



archivos analógicos para programarlos en código digital. Su posibilidad lleva como condición determinante el desarrollo de una teoría de la traducción, aún hoy inexistente. La definición de los parámetros que rigen la transcripción de la historia alfabética para las memorias artificiales es el gran problema que el filósofo vislumbró antes de su muerte. Es referencial dentro de esta cosmovisión la experiencia coordinada por la investigadora Pato en la Bienal de Arte de Bahía, en la cual propone una acción artística que pone en la escena del arte contemporáneo de la ciudad de Salvador una lectura sobre un espacio museístico del pasado, que es de referencia a nivel continental³⁶.

Otro caso significativo dentro del estudio de la lógica archivista en el arte contemporáneo es el proyecto *Mapa das Artes* y la exposición *Arquivo Vivo*³⁷ llevadas a cabo en el espacio Paço das Artes, en Sao Paulo. La exposición *Arquivo Vivo* se compuso de 22 trabajos de artistas contemporáneos cuya obra gira en torno de una concepción del archivo como dispositivo abierto y pasible de presentar nuevas proposiciones sobre una memoria del arte contemporáneo. La idea curatorial de Priscila Arantes pretende conformarse como espacio de reflexión en torno al archivo, a los procedimientos y estrategias de construcción de la memoria e historia en la cultura contemporánea que trasciende el arte objetual y el arte de la presencia, y donde los vestigios/ trazos/ documentos residuales de la cultura pasan a formar parte de operaciones intrínsecas de la propia obra. No se trata de reducir las obras a sus documentos, sino de percibir que existe cierta operación archivística inherente al arte en sí. *Arquivo Vivo*³⁸ es un caso paradigmático que permite pensar la cuestión del archivo en el arte contemporáneo como un prisma que refracta múltiples planos integrados. Por un lado concreta un compendio de obras de arte contemporáneo, su conservación material e institucional y una discursividad sobre los procesos de archivo en su propia materialidad, constituyéndose así en una meta-exhibición y un meta-catálogo³⁹. Se trata de una acción enmarcada en el perfil de una institución de arte, como es el caso del Paço das Artes,⁴⁰ que a pesar (y a partir) de no poseer una colección material propia, sostiene como objetivo ideológico la preservación de una memoria institucional. Este factor fundacional impulsa una relación especular

³⁶ Presentación de Ana Pato en la mesa “Arte, Preservação e Banco de dados”, en el Seminario Internacional sobre Diálogos Transdisciplinarios, Arte e Investigación, Universidade de São Paulo/ Paço das Artes, 2015.

³⁷ Paço das Artes, SP, 2013.

³⁸ ARANTES, Priscila. *Arquivo vivo*, Paço das Artes, San Pablo, 2013.

³⁹ ARANTES, Priscila. *MaPa: Memória Paço das Artes*, San Pablo, 2015.

⁴⁰ www.pacodasartes.com



entre las coordenadas curatoriales que organizan la exhibición de esta serie de obras y el marco institucional en el que se concretan como objetivos culturales. El espacio de la institución integra el perfil curatorial y el discurso conceptual de las obras de los diversos artistas que proponen estrategias innovadoras, desde la praxis del arte, para una noción del proceso de archivo. El compendio de obras que integran la exposición, además de haber estado instalado en el espacio de Paço das Artes, es incluido en un catálogo⁴¹ que registra y re-interpreta la exhibición, enmarcándola en una propuesta editorial a su medida. En este sentido podemos decir que el archivo, se consolida en una segunda instancia, que también materializa una crítica meta-textual a los tradicionales modos de catalogación y preservación del mercado museal. El tercer nivel del archivo es su devenir *banco de datos*, que se materializa en el proyecto de *MaPA*. Memoria Paço Das Artes,⁴² un sitio que ofrece on line este hipertexto vinculado con la historia del lugar. Las configuraciones que implica la aleatoriedad e interconexión de la reserva semántica y el papel del artista como permutador irrumpen en el ambiente del arte y la historiografía. Estas obras trasponen tiempo y espacio en codificaciones tecnológicas. La memoria de las imágenes técnicas se vuelve material experimental: su obsolescencia, su interconexión, su degradación, su informatividad, su referencialidad.

XII. El archivo audiovisual como proceso documental

Han venido surgiendo en América Latina, varias propuestas en las cuales se documenta como parte de una investigación, el proceso de búsqueda de diversos archivos perdidos que ha derivado en la realización de sendos documentales autorreferenciales. Por ejemplo, *Santos Dumont Pré-Cineasta ?* de Carlos Adriano (2007-2010) elocuente en su propuesta pues a la par de documentar su búsqueda sobre la figura de Santos Dumont y sus máquinas voladoras, analiza el mutoscopio, aquel dispositivo de imágenes pre-cinemático y realiza en su deambular una impactante crónica de sí mismo. El diario de bitácora de sus periplos por Sao Paulo, New York y París se convierte en una lectura existencial de sus preocupaciones intelectuales y afectivas que estructuran la narración. Por su parte, el realizador mexicano Gregorio Rocha, en *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (México, 2003), reconstruye una historia única como son los vínculos que Hollywood establece con la

⁴¹ *Archivo Vivo*, ob. cit.

⁴² mapa.pacodasartes.org.br



revolución mexicana, una instancia de ficción exótica. A través del acuerdo que se realiza con el general Pancho Villa, se documentarían las acciones militares y las batallas. El proceso de encontrar estos archivos, mediante viajes al norte, es el disparador para poner en escena las ideas, y el cuerpo del realizador en su obsesión por encontrar esos archivos y por leer las relaciones entre ambos países, en particular sus políticas de producción cinematográfica ligadas al poder y al acaparamiento de archivos. Por su parte, un reciente documental colombiano, *Garras de Oro: Herida abierta en un continente*, de Ramiro Arbeláez y Oscar Campo (Colombia, 2014/2015), traza los recorridos de pérdida y recuperación de una película emblemática del cine colombiano silente como es *Garras de Oro*, P.P. Jambrina (1926), realizada en “Caliwood”, como suele denominarse a la ciudad que marca derroteros en la historia del cine nacional. El documental de Campo y Arbeláez está vinculado al ámbito académico pues ambos realizadores son profesores universitarios de larga data de la Universidad del Valle en Cali, algo que no es un dato anecdótico sino significativo por los amplios conocimientos que se traducen en una investigación de alto nivel conceptual. El film de Arbeláez y Campo, reconstruye y analiza detalles de la producción, la puesta en escena y la identidad del posible realizador de *Garras de Oro*. Un film caleño sobre una producción local que reconstruye la pasión por el cine de la capital del cine de Colombia y en cuyo transcurso se van develando aspectos desconocidos del legendario film así como del hecho histórico y las causas de la separación de una parte del territorio nacional que se iba a convertir en Panamá. Estos recorridos por territorios perdidos de un país y su acervo cinematográfico se imbrican en el relato que trata los trayectos de Arbeláez y Campo a través del cine, la academia y el compromiso con sus quehaceres de realizadores e intelectuales. Esta saga de películas, casi un género que se viene produciendo en el continente, se caracteriza por su focalización en un tema central que podrían ser los archivos encontrados, un tema crucial considerando la pérdida de casi todo el cine mudo, por ejemplo, de toda América Latina. La desidia institucional se compensa con la búsqueda de esos materiales preciosos que emprenden artistas y realizadores para una tarea que se convierte en sí misma en un film que concentra una introspectiva personal, contruidos como autorretratos de los mismos realizadores que se ponen en escena, en voz, cuerpo y pensamiento. El corpus fílmico y de los realizadores confluyen en un género documental que combina el *found footage* con *autorretrato*.⁴³

⁴³ En *Cuerpos frágiles* (2010), Oscar Campo produce otra variable significativa en el uso de archivos, esta vez sobre la situación del conflicto armado en Colombia, apropiándose de los mensajes audiovisuales con que los medios masivos construyen un discurso unívoco, y los modos de



Pedro Costa, en una de sus mejores obras, *Ou gît votre sourire enfoui* (2001) anuncia esta línea autorreferencial, desde una perspectiva en la que reflexiona sobre el cine, a partir de un archivo *in praesentia*, como serían los *rushes* de un rodaje y su proceso de montaje en una moviola del film *Sicilia!* (1999) de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. Siempre detrás de cámara, Costa, devela los archivos del paso del material rodado al copión de montaje. Por cierto, extraños archivos para un proceso en donde hay film, en toda su materialidad, pero aún no hay película terminada. En este caso los protagonistas son: el film mismo y el cuerpo/ palabra y conflictos entre la pareja de realizadores. Este film único, realizado en video, dialoga fuertemente con esta saga latinoamericana, en la cual los realizadores se desplazan de su lugar de origen, pues sus respectivas naciones (para el caso analizado, Brasil, Colombia y México) ya no poseen los archivos históricos originales. Es viajando al norte que encuentran estos materiales, como a sí mismos, a partir de una fuerte inclusión en la escena de estos cuerpos perdidos del cine.

XIII. El archivo audiovisual en la escena del arte

En América Latina se vienen produciendo además diversas experiencias en las que la problemática del archivo se expone en el ámbito del museo y la galería. La idea del *found footage/ metraje apropiado* se ha focalizado también dentro del dispositivo de la instalación. Por eso es de referencia la osadía de algunos autores que proponen una combinatoria entre el ensayo y el autorretrato a partir de una metarreferencialidad que pone en escena y en cuestión, la materialidad y los dispositivos del cine, la televisión y el video. José Alejandro Restrepo, en Colombia; Lucas Bambozzi en Brasil, Claudia Aravena en Chile; Ximena Cuevas y José Buil Ríos en México, María Paz Encina en Paraguay, por sólo citar unos pocos, vienen produciendo una obra significativa que pone, en la escena del arte, una memoria mediática que trasciende la tarea de conservación y restauración fílmica, generando un diálogo con la esencia de los medios audiovisuales en su ontología, historia y discurso. Dos casos cercanos son los de Albertina Carri y Andrés Denegri en Argentina, quienes vienen produciendo una serie de instalaciones que escenifica la cuestión de los archivos, el autorretrato y el cine mismo como parte de una lectura

desarmarlo, a través de un análisis, posible gracias a la intervinculación de files en un ordenador y mediante su desclasificación articulada en un nuevo discurso, materializado por la voz en off del mismo realizador.



personal y de la historia nacional. Ambos se ponen en diálogo con la obra de otros referentes contemporáneos, como es el caso de Tacita Dean quien produjo una serie de propuestas que nos remiten a la esencia del cine y su desaparición como soporte y máquina. La serie *Éramos Esperados*⁴⁴ y *Aurora*⁴⁵, de Andrés Denegri, tanto como *Operación Fracaso* y *El sonido recobrado*⁴⁶ de Albertina Carri, ubican al cine en el centro del espacio de arte bajo la forma de una muestra de instalaciones. Los proyectores ubicados en la sala y sus imágenes resultantes remiten a una historia de vínculos del audiovisual con el arte contemporáneo a partir de una mirada retrospectiva sobre los archivos cinematográficos. El término de puesta en escena nos remite ahora a un efecto-cine operando en el espacio del arte para un espectador que en su deambular percibe imágenes, máquinas, haces de luz, sonidos y sombras de una fantasmagoría que remite a la historia del cine. Así es como la instalación fílmica se revela como un dispositivo que recupera una memoria del cine instalado el espacio del arte contemporáneo. Carri y Denegri recuperan la máquina fílmica en su materialidad electro/ mecánica/ fotoquímica y al mismo tiempo reflexionan sobre el arte de la memoria personal y colectiva de un país a partir de una reflexión sobre el archivo fílmico, en su existencia y en los rastros que viene dejando su pérdida a lo largo del tiempo. Un cine cuyo contenido se sitúa en los límites de lo narrativo y cuyo mensaje enigmático y minimalista se centra en el funcionamiento de las máquinas y en el caminar del espectador alrededor de las obras. La cuestión documental que plantean se desvía de las imágenes, tanto de su valor indicial como de su realismo icónico. El estatus de no ficción predomina en estas versiones minimalistas en su ruptura con la figuración, la narración clásica y su exhibición lineal, retomando el derrotero iniciado por el cine experimental.

El archivo reencontrado es parte de un serie de proyectos, de films, videos e instalaciones que superan el mero hecho de recuperar archivos perdidos, convirtiéndose en una obra que trata sobre la investigación, sobre el archivo y la perspectiva de construir un relato sobre esos procesos de pérdida y recuperación que implican a su vez una

⁴⁴ *Cine de Exposición. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*, Espacio de arte de la Fundación OSDE Buenos Aires, 2013/2014.

[http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$272.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$272.pdf)

⁴⁵ *Aurora. Instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*, Museo de Bellas Artes de Salta, 2015

<http://www.culturasalta.gov.ar/prensa/noticias/aurora-instalaciones-filmicas-de-andres-denegri-y-opus-focus-en-el-bellas-artes/818>

⁴⁶ *Una muestra audiovisual sobre posibles formas de hacer memoria*, Albertina Carri, Sala PAyS, Parque de la Memoria, 2015.



profunda reflexión sobre el propio aparato audiovisual y el realizador involucrado en el proceso de búsqueda del archivo, pero también de sí mismo.

Ramiro Díaz. Egresado de la Tecnicatura, actual Licenciado de la Universidad del Cine. Es Jefe de Trabajos Prácticos de la materia Técnicas Audiovisuales II de la Universidad del Cine, y actualmente es docente en el seminario de posgrado *Producción Audiovisual*, Maestría en Administración Cultural de la Universidad de Buenos Aires. Realizador de cortos en cine y video. Está en curso de investigación con su proyecto de tesis de licenciatura sobre Praxis de Archivos.

Jorge La Ferla. Investigador en Medios Audiovisuales, es profesor de la Universidad del Cine, y jefe de cátedra de la Universidad de Buenos Aires. Ha curado y presentado muestras de cine, video, instalaciones y multimedia en America, Europa y Medio Oriente. Ha publicado compilaciones en medios audiovisuales, siendo su último libro, *Cine (y) digital*, 2009.

Referencias bibliográficas

- BONET, Eugeni (comp.). *Desmontaje: Film, video/ Apropiación, reciclaje*. Valencia: IVAM – Centre Julio Gonzalez, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- DUGUET, Anne-Marie. “Notas a la memoria de una información desconocida”. In: ALONSO, Rodrigo (comp.). *Muntadas/Contextos*. Buenos Aires: Simurg, 2002.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando; DE SANTA ANA, Mariano (comp.). *Memorias y olvidos del archivo*. Las Palmas de Gran Canaria/ Santa Cruz de Tenerife: Centro Atlántico de Arte Moderno/ Museo de Historia y Antropología de Tenerife, 2010.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Skira, 1947.
- MARTINHO, Teté; FARKAS, Solange (org.). *Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações*. San Pablo: SESC/ Videobrasil, 2015.



- MIEKE, Bal. “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, in *Revista Estudios Visuales*, n. 2, diciembre 2004.
- OROZ, Silvia. *Tesouros do Cinema Latino-Americano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- PAÑI, Dominique. *Le Temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée*. Paris: *Cahiers du Cinéma*, 2002.
- PATO, Ana. *Literatura expandida – arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. San Pablo: SESC/ Videobrasil, 2012.
- WASSON, Haidee. *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 2005.
- WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Colección Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2009.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref, 2012.