

## La historia en (las) imágenes: archivo, memoria, video

**Mariela Cantú**

En La Ferla, J. y Reynal, S. (comp.) *“Territorios Audiovisuales: cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos”*. Buenos Aires, Librería, 2012.

Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos.<sup>1</sup>

Si la historia se cuenta en imágenes, deberíamos plantear que las imágenes son, además de una representación del mundo, también su archivo. Es decir, que existe una cierta función (¿utilitaria?) de la representación visual y audiovisual como registro y salvaguarda de la realidad, esa que Jean-Louis Comolli asigna a su objeto de estudio más amado –el cine–: salvar lo que desaparece del mundo... filmándolo.

---

<sup>1</sup> Perec, Georges, *Especies de Espacios*, Barcelona, Montesinos, 2001, p.140



Epecuén, la ciudad donde nació mi padre, ya ha desaparecido; llegué demasiado tarde. A pesar de esta evidencia, confío en haber conservado en esta foto algo del paisaje hoy inexistente que alguna vez él contempló.

No obstante, esas imágenes funcionan como anclaje de la memoria, no solamente en virtud de una exterioridad que registran: participando de la condición de objetos materiales, ellas también inscriben sobre sí mismas el paso del tiempo. Objetos sometidos a la descomposición, la alteración, el maltrato, la desaparición o la pérdida y, finalmente, también a la muerte. Objetos que participan también de ese mundo que el registro maquínico busca extirpar de las inestabilidades operadas por el envejecimiento: las marcas del paso del tiempo en (las) imágenes.

Me propuse para este ensayo preservar algo de ese mundo huidizo en palabras, seguramente porque carezco aún de la valentía de ver mis propias imágenes (no de registrarlas; eso ya se volvió una tarea cotidiana). En principio, escribiendo

acerca del modo en que el video argentino (o al menos, un parte de él) lidia con esta infructuosa tarea de habilitar un portal para la memoria, siendo consciente de esta imposibilidad pero a la vez asumiendo con valentía esta tarea históricamente encomendada a las imágenes técnicas.<sup>2</sup> No obstante, esta práctica se funde con otra dimensión inherente a esa labor de preservación, no ya del mundo en imágenes, sino de las propias imágenes, encarnada en los archivos que las conservan. Y en un último peldaño, entra en juego la preservación de esos mismos archivos, a partir de la permeabilidad de distintos soportes que permiten (o ponen en riesgo) su supervivencia.

Pero ante todo, ¿es posible recordar si conservamos las imágenes audiovisuales? O mejor dicho, ¿para qué sirve conservarlas?

No rechazaremos el tiempo que degradaría. Lo admitiremos porque permite a las obras eminentes perder su dureza original para empolvar y aportar clemencia a nuestra condición de seres mortales, sensibles, resistentes.<sup>3</sup>

Si nos dieran a elegir un sitio que albergase nuestros recuerdos más preciosos y nuestros objetos más adorados, de todos los que hemos habitado en nuestra vida seguramente escogeríamos la casa de nuestra infancia. Posiblemente, porque algo de una inexplicable complejidad se suscita en ese lugar, creador de recuerdos a la vez que su refugio, memoria en presente a la par que su archivo.

---

<sup>2</sup> Historia que comienza con la fotografía, pero que tal como apunta André Bazin, podríamos rastrear hasta los procesos de embalsamamiento de los egipcios, las pinturas en las cavernas prehistóricas, cierta función de la escultura, la tradición del retrato pictórico, etc. Bazin, André, "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.

<sup>3</sup> Sansot, Pierre, *Ce qu'il reste*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2009, p. 116.

Esta doble faz de la casa de la infancia aparece en los frecuentes “olvidos” de pertenencias al abandonarla: alegando falta de espacio en la nueva morada, dificultad en su traslado o sencillamente pereza, muchos objetos personales alimentan el museo de nuestras vivencias en el primer hogar. Y como refuerzo de esta añoranza, solemos exigir a los padres que los conserven –hasta un nuevo aviso que nunca llegará –, pero que también mantengan con un moderado uso el estado originario de la casa.

No obstante, una percepción que todos hemos experimentado pareciera contradecir ese deseo vano de dejar las cosas *tal como las recordamos*. Volver como adulto a la casa de un pariente poco frecuentado, al edificio donde asistimos a la escuela primaria, a los juegos de algún parque que solíamos visitar: en nuestro recuerdo, todo parecía más grande, la escala exagerada, las dimensiones inabarcables.

Luego de la muerte de ambos, mi madre ha decidido vender la casa de mis abuelos. Sin haber vuelto a visitarla desde ese episodio, sin haber siquiera retirado esos objetos que ella también dejó hasta nuevo aviso, un asombroso acto de desprendimiento (¿De indiferencia?, ¿de resentimiento?, ¿de codicia?), se sostiene merced a un sincero convencimiento: “los recuerdos ya no están ahí”, me dijo.

Las cosas tienen una historia. También nuestra memoria sobre ellas.

Dos casas marcaron el inicio de *mi* historia: la casa donde nací y la casa donde crecí. Fatalmente, ambas encontraron un destino similar. La primera, vendida para convertirse en casa de fin de semana de una pareja de ancianos; la segunda, refaccionada con esmero hasta volverla irreconocible. Hoy, frente a ellas, se siente de otra vida haberlas habitado: tanto el traspaso como las modificaciones las convirtieron en otra cosa (en otra casa), en disparador y salvaguarda de recuerdos para otros.

No sin un ligero alivio, doy la razón a mi madre.

Las marcas del paso del tiempo inscriben historia. Sin ellas, probablemente el destino de los objetos, de los lugares, de las imágenes, se reduciría a su aspecto funcional y a un penoso papel servil, que los arrojaría velozmente a la categoría de desecho. Debe ser esa la razón por la cual periódicamente, uno se encuentra deshaciéndose de incontables *souvenirs* acumulados en decenas de fiestas y celebraciones: al tiempo, sólo representan la creación artificial de un recuerdo.<sup>4</sup>

En cierta medida, los procesos de restauración –de monumentos, de fotografías, de cuadros, de muebles– participan de esta aspiración insensata, considerando que las intervenciones que sufren los objetos al querer salvaguardarlos implican la negación de su historia. Las marcas –aún y *sobre todo* las del deterioro–

---

<sup>4</sup> Posiblemente, esta sea la razón de la desaparición de los *souvenirs* inútiles de los casamientos y cumpleaños: la nueva moda impone obsequiar a los invitados un objeto como un jabón, un llavero o una vela, que puedan usar de vuelta a sus casas. Aquí de nuevo, el rol servil de los objetos funcionales, fabricados para el desecho.

ponen en relación los bienes con el contexto que los vio nacer, y con el que los alberga en el presente.

En las artes plásticas y en la arquitectura, una cierta ética de la restauración promueve evidenciar antes que ocultar las intervenciones sobre los originales, lo que a simple vista podría asegurar esa inscripción material y simbólica del paso del tiempo. No obstante, la eliminación del desgaste alude más a la historia de las restauraciones que a la de la obra, como un índice de la mano del hombre buscando eliminar la huella del paso del tiempo.<sup>5</sup>

Felizmente, los recuerdos no están atados a la existencia de objetos inmaculados, sino que en esa fragilidad (y en esa progresiva impureza) es donde ellos mismos participan de nuestro presente. La memoria sólo puede ser cambiante, contaminada, movediza.

---

<sup>5</sup> Paradójicamente, este índice funciona muchas veces otorgando una carga de autenticidad al objeto, que acredita su legitimidad a partir del testimonio de las adulteraciones que se le han adosado. Podríamos detectar algo similar en la última tendencia en cirugías estéticas: una fisonomía casi imposible de haber sido obtenida por herencia genética hace explícita la intervención, y con ella un cierto poder adquisitivo, la imagen personal deseada, etc. “Porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma” decía Pedro Almodóvar en palabras del personaje La Agrado en su filme *Todo sobre mi madre*. Lo artificial se vuelve así justificación de lo genuino.



Más aún si esa memoria no guarda ningún recuerdo, excepto el que puede crear en nuestra imaginación una frase, un relato, una fotografía.

He comprendido que no hacía falta aferrarse al contenido de esas cartas sino solamente a su escritura.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Sansot, Pierre, *op.cit*, p.143

Que el cine tiene una historia en su materialidad no es otra que la premisa que inspira el ensayo *La Muerte del Cine*, de Paolo Cherchi Usai,<sup>7</sup> y que la historia del cine sólo puede ser concebida como la progresiva destrucción de la imagen en movimiento: el cine desaparece un poco más cada vez que es exhibido.

(Escalofriante. El soporte fotoquímico no es entonces más que un entretenimiento pasajero).

Aun así, subsiste una esperanza: el autor asegura que lo que profundamente busca recuperarse en el cine es la experiencia de los primeros espectadores.

Pero este deseo olvida que:

se supone que el espectador es indiferente al hecho de que la imagen en movimiento procede de una matriz, y cree en la posibilidad de ver de nuevo la imagen en las mismas condiciones que la primera vez. Desde este punto de vista, el cine, lo mismo que la literatura oral, no se basa en la reproducción. Es un arte de la repetición.<sup>8</sup>

Visto de esta manera, el cine sería un arte de la huida, imposible de ser definido a partir de sus imágenes. Reticente a la mirada posesiva, se escapa de su espectador, quien siempre estará expuesto a una película distinta aunque vea la misma. Cada vez que asistimos a una proyección cinematográfica, esta suerte

---

<sup>7</sup> Cherchi Usai, Paolo, *La muerte del cine*. Barcelona, Laertes, 2005.

<sup>8</sup> Cherchi Usai, Paolo, *Ibid.* p. 59.



de “evaporación” de las imágenes encarna todo su sentido y todo su vigor. Vemos desfilar ante nuestros ojos un tiempo que, no sin razón, Jacques Aumont llama “de la imagen”, en contraposición al tiempo “espectatorial”:<sup>9</sup> los planos parecen escapar a cualquier voluntad de mirarlos un instante más que no haya sido decidido por el director de la película.

Contrariamente, el video se ha caracterizado por la pretensión (me corrijo, la esperanza) de *poseer* la imagen. Rebobinarla, detenerla, ralentizarla, pausarla...<sup>10</sup> Frente a mi pantalla personal (la misma en la que estoy escribiendo), no hace falta más que pulsar un botón para hacer que las imágenes alcancen el destino que decidí para ellas (el encuentro con mi mirada será bajo mis propias condiciones).

Pero entonces, ¿se define una obra audiovisual solamente a partir de su soporte material?

Para los puristas que abogan por el cine (fotoquímico) este no parece ser un dilema: el soporte lo define todo. Pero las copias se rizan, pierden el color, dejan de ser visibles y desaparecen.

Paradójicamente, todavía el soporte fotoquímico sigue siendo el material más estable para conservar imágenes audiovisuales. Sin saber a ciencia cierta si la

---

<sup>9</sup> Para el autor, el tiempo de la imagen caracteriza sobre todo a los medios audiovisuales, ya que no soy libre frente a sus imágenes de permanecer frente a ellas mayor o menor tiempo que el que el su realizador ha estipulado. Por el contrario, el tiempo del espectador opera en la voluntad de quien contempla una imagen fija como una foto o un cuadro, abierto a echarle una breve mirada como a contemplarla eternamente. Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, p.171.

<sup>10</sup> Ver “El análisis en llamas”, en Bellour, Raymond, *Entre-imágenes. Foto, Cine, Video*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

causa es una imposibilidad técnica o simple desinterés, ni los soportes electromagnéticos (digitales o analógicos), ni los soportes ópticos (*CDs, DVDs*) ni los discos duros, garantizan la estabilidad o la duración de la base material de las imágenes audiovisuales.

Para el caso del video (que hoy tampoco consigue definirse por la cinta electromagnética), las cosas son aún más atractivas. (Las cosas tienen una historia. También nuestra memoria sobre ellas. También la tecnología que les da origen). Su corta existencia<sup>11</sup> ha sido acompañada por una multiplicidad de soportes (analógicos como las cintas 2 pulgadas, 1 pulgada, *Betamax, U-Matic, VHS, Hi-8, Betacam* entre otros, o digitales como las cintas *mini DV, DVCAM, Betacam digital* o *Digi Beta, D I, D II* o el *CG, el DVD, la HDD*).

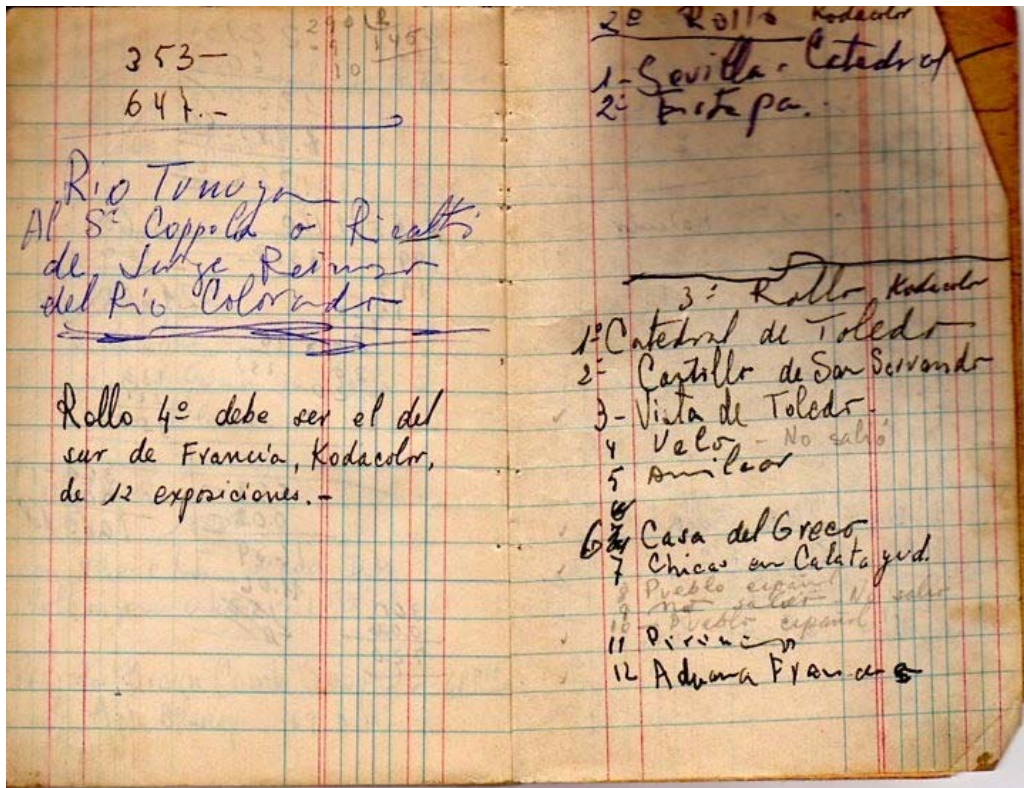
Sucede que muchas veces, antes incluso de alcanzar la desaparición material que ataca al cine fotoquímico, el video migra de soporte.<sup>12</sup> Signados por un presente en el que la hibridez<sup>13</sup> constituye una constante en la creación audiovisual, sería posible inscribir a cada uno de esos soportes como marca de una época, casi como signo de los cambios físicos que se revelan con cada edad en el propio cuerpo.

---

<sup>11</sup> Incurriendo en el asumido error de asignar una edad humana a estos medios audiovisuales, el video está entrando en la edad madura frente a un cine longevo que ha sobrevivido más de cien años.

<sup>12</sup> A veces resulta penosa la trasgresión de esa marca, como cuando se ha migrado por ejemplo una obra grabada originariamente en  $\frac{3}{4}$ '' (*U-MATIC*) que es luego visualizada en un archivo digital excesivamente comprimido. La presencia de *píxeles* engrandecidos o de movimientos interrumpidos a causa de un error de interlaceado, nos enfrentan a un material que no pudo madurar, maquillado, adornado, anestesiado, intervenido quirúrgicamente, incluso antes de llegar a necesitarlo.

<sup>13</sup> Sobre este concepto ver La Ferla, Jorge, "Cine, video y multimedia: hibridez de soportes y discursos", Manizales, 2004. <http://www.disenovisual.com/static/laferla.htm>; y La Ferla, Jorge, "Cine (y) digital. Aproximaciones a las convergencias entre el cine y el digital", en Revista *Arkadín*, La Plata, UNLP, 2005.



La libreta que acompañó a mi padre en su primer (y único) viaje a Europa. El rollo de película sin revelar aún engendraba el misterio de su identidad. Por otra parte, la libreta misma inscribe su caligrafía, la exposición a la luz que volvió sus hojas amarillentas, la tinta que año tras año se borra un poco más.

¿Qué ocurrirá en un tiempo con esta imagen digitalizada que hoy permite mostrar esta porción de su imaginario?

Por otra parte, es deseable que los objetos acepten perder su perfección original, cuando algunos de ellos resisten a nuestra presión.<sup>14</sup>

“¡Hasta qué punto interactúan la destrucción y la preservación!”<sup>15</sup> Harun Farocki expresaba así la confusa mezcla de horror y fascinación, ante la fotografía de

<sup>14</sup> Sansot, Pierre, *op.cit.*, p.80.

una mujer judía tomada por un SS en un campo de concentración. “El campo, manejado por la SS, la destruirá, y el fotógrafo que registró su belleza para la posteridad no es sino uno de sus miembros.”<sup>16</sup>

En este sentido, debemos recordar que la función que Comolli asignaba al cine (decíamos, salvar lo que desaparecerá del mundo filmándolo) no fue siempre su cometido primordial.

...muchos *films* eran reciclados por sus componentes materiales y químicos o simplemente arrojados al océano una vez que su exhibición inicial en cines era agotada. A fines de los años 20, el cambio al sonido sincronizado estimuló aún más la industria del reciclado que florecía en el despertar de incontables *films* mudos considerados más valiosos por su contenido de plata que por sus historias aparentemente obsoletas, sus innovaciones estilísticas o sus estrellas. La mayoría de los *films* que quedaron fueron barridos hacia bóvedas de estudios mal conservadas o galpones de almacenamiento de película, la supervivencia de sus imágenes amenazada por la flamabilidad y fragilidad del nitrato en el que fueron impresas.<sup>17</sup>

Los orígenes de un medio no deben necesariamente marcar sus potencialidades (caeríamos así en un peligrosísimo determinismo que, para la esfera del arte maquínico que usa aparatos como su base principal, resulta francamente

---

<sup>15</sup> Farocki, Harun, *Crítica de la mirada*, Buenos Aires, Altamira, 2003, p. 30.

<sup>16</sup> Farocki, Harun, *Ibid.* p. 30

<sup>17</sup> Wasson, Haidee, *Museum Movies*, Londres, University of California Press, 2005, p. 3

inconcebible). No obstante, sí podemos plantear al menos la duda: ¿fueron todas las imágenes pensadas para ser conservadas?

Antes que hablar de video, Arlindo Machado prefiere referirse a la noción de “imagen electrónica” para englobar tanto al video como a su antecesora directa, la televisión.<sup>18</sup> Esta asociación no es caprichosa ni busca simplificar el asunto, sino asumir toda una importante tradición que el video hereda a partir de la simultaneidad entre captura y recepción, entre la creación de una imagen y su visualización, como una parte integral del pensamiento sobre este medio.

Así, deberíamos considerar la pura transmisión de la imagen electrónica televisiva como la base de toda una línea de experimentación del video arte, que se anclaba justamente en experiencias efímeras con la imagen audiovisual. Basta recordar las *performances* para la cámara concebidas por artistas iniciáticos del video como Vito Aconcci o Bruce Nauman, posibles gracias a la configuración básica de un circuito cerrado, conectando una cámara a un monitor. A estas prácticas iniciales, deberíamos hoy sumar el registro mediante cámaras *web*, las prácticas de los *VJs* y las imágenes que circulan en Internet,

---

<sup>18</sup> “Entendidas como tal todas las modalidades de mensajes que se exhiben o se dejan ‘leer’ en el gran mosaico del receptor de TV. Esta última, por el contrario, gana cada vez más una función modular: ella sirve actualmente no solamente para exhibir la programación convencional de TV, difundida a través de las ondas electromagnéticas, sino también para ‘monitorear’ circuitos cerrados de *videotape* o de *videocasete*, e incluso como terminal de salida en sistemas digitales de las más variadas especies: computadores, *videogames*, videodiscos, videotextos, etc. El término video abarca el conjunto de todos esos fenómenos significantes que se dejan estructurar en la forma simbólica de la imagen electrónica, o sea, como imagen codificada en líneas sucesivas de retículas luminosas”. Machado, Arlindo, *A arte do vídeo*. San Pablo, Ed. Brasiliense, 1990 (2da. edición), p.7.

todo lo cual aporta una poderosa impronta de tiempo presente a las imágenes electrónicas.<sup>19</sup>

En este contexto, sería dable pensar que la imagen electrónica no tuvo como programa original un objetivo tan ambicioso como el del cine: por el contrario, lo efímero de todas estas manifestaciones apuntaría más a una función temporalmente anclada al momento en el que se están desarrollando (es decir, a su presente).

Pero en el otro polo de la cuestión, debemos recordar que la videograbación comienza a ser empleada a partir de 1956 como modo de almacenamiento de los programas televisivos: hasta ese momento, las emisiones que querían conservarse eran registradas y almacenadas sobre soporte fotoquímico, implantando ya en aquel momento una práctica audiovisual híbrida.

Visto de este modo, el video pudo haber sido concebido ya como un archivo, frente al peligro de la desaparición de las imágenes que el cine –recién después de cuarenta años de existencia– asumió (debiendo esperar la creación de la *Film Library del Museum of Modern Art* [MoMA] en 1935<sup>20</sup> o la Cinemateca Francesa, en 1936).

Si acordamos en que “el medio es el mensaje”,<sup>21</sup> deberíamos también pensar que cada tecnología no sólo marca una impronta en las imágenes que

---

<sup>19</sup> Acerca de la complejidad del fenómeno del video contemporáneo ver Mello, Christine, *Extremidades do vídeo*, San Pablo, Editora Senac Sao Paulo, 2008.

<sup>20</sup> Sobre un relato más detallado de este proceso ver Wasson, Haidee, *op.cit.*

<sup>21</sup> Mc Luhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 2009.

construye, sino también en su propia conservación: ¿Imágenes para conservar o para ser conservadas?



Desde sus primeros años, mi hermano demostraba una técnica pictórica asombrosa para un niño de su edad. Desde una tierna ingenuidad y sin siquiera comprender los avatares de la muerte y la conservación, replicó una foto de nuestro abuelo en grafito, un material mucho más perecedero que el del modelo que estaba copiando. La forma ovalada de la fotografía sugiere que esa imagen ilustraba la tumba del padre de mi padre.

En un museo, para proteger las obras, se mantiene a las piezas a una temperatura constante. Es entonces un lugar –¿es verdaderamente un bien?–fuera del tiempo y de nuestro suelo común. Un lugaracrónico y acósmico.<sup>22</sup>

El álbum de fotos de la infancia fue uno de los primeros objetos en llegar a la nueva casa. Había soportado ya una mudanza y una refacción, pero cumplió su función: un amarillento plástico cubrió las fotos que, a pesar de haber perdido buena parte de sus colores originales, aún conservan su integridad física.

Junto a él, llegó también a la nueva casa otro álbum (heredado), aunque vacío. La tapa de cuero rojo y las hojas de un fino cartón negro no soportan más que la ausencia, o bien disparan la imaginación sobre esas imágenes nunca vistas por mí, que no obstante alguna vez contuvo.

Las imágenes de la memoria no son solamente esas que se conservan. El álbum de fotos de la infancia tiene una identidad propia, que viene irrevocablemente asociada a las imágenes que contiene (al punto en que muchas veces, mirar un álbum de fotos es como hacer *zapping* frente al televisor: el entretenimiento no radica tanto en mirar las imágenes como en pasar sus páginas). Así también el álbum rojo, añejo y vacío, entabla un silencioso diálogo como soporte de vivencias potenciales a la espera de la inserción de una fotografía que obligue a su apertura, previniendo así una fatal condición de páginas empolvadas.

---

<sup>22</sup> Sansot, Pierre, *op.cit.*, p.56



Imágenes “mediadoras”: esas que habilitan el contacto de nuestro presente con el pasado que buscamos contemplar. Un nuevo soporte material que se agrega (y redefine) a las imágenes conservadas.<sup>23</sup>



Además de unos pocos objetos que le recordaban a ella, mi padre conservó éste, que guarda dentro una foto de una antigua novia, fallecida mientras eran pareja. Tal vez por miedo a la tristeza, apuntó su nombre en lápiz, de modo de no encontrarse con su imagen por sorpresa: la tapa y el apunte eran suficientes para recordarla.

En el marco que proponíamos en el apartado anterior, tal vez habría que pensar el video no sólo como soporte de almacenamiento de imágenes electrónicas y/o como un medio audiovisual cuyas imágenes deben ser conservadas. Tal como

---

<sup>23</sup> Como mencionaba Marshall McLuhan, “con una nueva tecnología, cambia el marco y no sólo la imagen dentro de él”. McLuhan, Marshall, *op.cit.*, p. 256.

nos proponíamos en el principio de este ensayo, podría ser más atractiva la idea de pensar el videoarte –particularmente el video argentino–, como una práctica artística que pueda encarnar una función de archivo, sin por eso disociarse de su cometido estético. Por el contrario, creemos que es esa justamente la base a partir de la cual es posible desplegar una serie de reflexiones profundas sobre el paso del tiempo, la salvaguarda de las imágenes, o la posibilidad de una memoria fundada en lo electrónico, desde diferentes estrategias.

De los archivos, no esperamos que sean un refugio: un refugio resguarda, protege (¿oculta?). ¿Cuál podría ser el peligro que acecha a las imágenes y que las fuerza a buscar alguna forma de cobijo? Seguramente, el mismo que nos acecha a todos: tal como nosotros, las imágenes también pierden la memoria.

La práctica del *found footage*<sup>24</sup> (material de archivo, metraje encontrado o película de montaje) así lo demuestra: el sentido nunca está dado en las imágenes; su procedencia, nunca afirmada; sus protagonistas, nunca identificados sin una indicación externa que así lo señale. Las imágenes se vuelven entonces nómades, aludiendo a conceptos incluso opuestos, dependiendo del contexto en el que se las incluya. No obstante, la estrategia del *found footage* considerada en su potencial estético (y no solamente ilustrativo) puede contribuir a restituir algo de esa memoria perdida.

---

<sup>24</sup> “Película de montaje es la formulación más habitual en las lenguas latinas para aquella clase de película basada sustancialmente, si no enteramente, en un material preexistente, de archivo u otra procedencia, reutilizado para generar un nuevo discurso.” Bonet, Eugeni, “Desmontaje documental” en <http://www.culturasdearchivo.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=272>.

Gustavo Galuppo no parece tener otro programa: la memoria del cine clásico de Hollywood se amalgama con registros cotidianos y archivos de cámaras de vigilancia. En una de sus últimas obras en video, *Sunlight*,<sup>25</sup> se atreve incluso a proponer un discurso acerca de la inutilidad del cine para registrar la realidad, para recordarla, para salvarla. No obstante, su propio trabajo se concibe como un modo de recolectar (y conservar) esas imágenes de procedencia tan diversa, construyendo un híbrido que asume abiertamente esa condición mutante, imprecisa, inabarcable, de la memoria en imágenes.

Jacques Steiner (protagonista apócrifo de *Sunlight*) sostiene desde la narrativa la evidencia fundamental del cine como productor de imágenes artificiales que no pueden dar cuenta de ninguna realidad.<sup>26</sup> En este contexto, el soporte final (un video digital) no se disocia de los otros medios audiovisuales que lo componen (cine, pre-cine como el fusil fotográfico, imagen electrónica, imagen digital), sino que son ellos quienes justamente ponen en jaque la relación ciencia-subjetividad que marca la historia (y el eterno desafío) de las máquinas audiovisuales. Si de nada ha servido el esfuerzo del cine por salvaguardar la realidad (o el amor, o la vida), seguiremos intentándolo con otras máquinas.

*El borde de la lluvia*<sup>27</sup> de Marcello Mercado es otro trabajo ineludible en este marco, que inscribe una lectura inclemente sobre el perverso escenario de la Argentina de los años 90. “El argentino es un *cover*” es sólo una de las

---

<sup>25</sup> *Sunlight*. Gustavo Galuppo, 2009.

<sup>26</sup> Sobre esta idea de la artificialidad inherente a toda imagen ver Comolli, Jean-Louis, “Documento y espectáculo”, en *Arte, ciencia y espectáculo. Un panorama crítico*, Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2010.

<sup>27</sup> *El borde de la lluvia*, Marcello Mercado, 1995.

punzantes frases que se suman a la complejidad de imágenes fuertemente metafóricas, construidas a partir de retazos de películas *Súper 8*, pinturas, animaciones, dibujos y, en el aspecto sonoro, de canciones patrias como el himno nacional, la marcha “Mi Bandera” o “Aurora”. Entre estas imágenes, probablemente la del parto en reversa sea una de las más irrefutables, acompañada por la leyenda: “No somos históricos, sino descalificaciones históricas”. En síntesis, una Argentina marcada por las contradicciones ideológicas, el terror y el consumo, en franca contraposición a las perpetuas imágenes y sonidos que siguen cimentando la historia oficial de nuestro país.

Por último, existe una referencia fundamental en *Hágalo Ud. mismo*,<sup>28</sup> en donde el material de archivo se halla constituido por imágenes de otros videos (arte), lo cual convierte a este trabajo en una de las pocas (sino la única) obra autorreferencial en torno a la propia práctica de la que participa. Además, haciéndolo con una alta carga de irreverencia e ironía, bajo la forma de una receta para que cada uno fabrique sus propios videos en 15 sencillos pasos.

Otra línea de trabajo sobre el material de archivo se propicia cuando este no es necesariamente metraje “encontrado” o ajeno, sino que las imágenes personales e íntimas son echadas a andar fuera de ese contexto privado. *Grito*<sup>29</sup>, de Andrés Denegri, tal vez sea uno de los trabajos que más audazmente transita este camino, ya que indaga en un pasado familiar marcado por la violencia en el contexto de la última dictadura militar argentina. La intervención constante sobre

---

<sup>28</sup> *Hágalo Ud. Mismo*, Federico Mércuri, 2002.

<sup>29</sup> *Grito*, Andrés Denegri, 2008.

las pocas imágenes que componen este trabajo (el registro fílmico de un casamiento que se supone será el de sus propios padres, un puñado de fotografías escolares y otras con una fuerte referencia a lo militar), implican una relectura subjetiva que amplía lo que puede ser un recorrido personal, hacia uno histórico y político.

Aquí además, aparece una impronta de lo fotoquímico<sup>30</sup> (desde la recurrente imagen de una proyección cinematográfica y el sonido del proyector) que no apunta sólo a una referencia al pasado sino que también, sobre el final, la propia imagen va deshaciéndose (como si se tratara de una verdadera película fílmica). Sospechamos que la función de archivo en este video no será tanto la de salvaguardar las imágenes, sino los rastros de la descomposición y la desintegración: válida (pero siempre insuficiente) intención de dejar el pasado atrás.

---

<sup>30</sup> Destacamos la idea de impronta o referencia, pues el soporte final de este trabajo es un video digital monocanal.



Una de las pocas fotos del padre de mi padre, aquí junto a mi abuela. Esta escasez de imágenes hizo que la digitalice para verla y reverla, aumentando su pequeño tamaño con el *zoom* digital, y encontrar así los hilos que me atan a ellos. Aún no los hallé, pero tal vez sigan ocultos en algún lugar de esta imagen.

Un último eje a partir del cual el video argentino puede proponer una estrategia de conservación en esta línea de reapropiación de material de archivo podría ser la salvaguarda de las imágenes televisivas. En un apartado anterior comentábamos esta filiación del video con la televisión, filiación que no puede explicarse a partir del soporte, en tanto una de las marcas preeminentes de lo televisivo es justamente su condición de imagen efímera.<sup>31</sup>

No obstante, pensar a la televisión desde el videoarte involucra una toma de posición frente a la tecnología, pero sobre todo a una forma de discurso homogeneizada y progresivamente vaciada de contenido. En este sentido,

---

<sup>31</sup> Siempre y cuando el programa sea emitido en vivo y en directo; esta afirmación no puede aplicarse a los programas pregrabados o a las películas emitidas por televisión.

podríamos retomar la invitación de Vilém Flusser a “romper el programa” de los aparatos,<sup>32</sup> criticando no solamente la dimensión técnica que ellos involucran, sino sobre todo los usos sociales en los que son encasillados.

Una referencia obligada es *Reconstruyen crimen de la modelo*,<sup>33</sup> que inscribe una marca poderosa sobre los alcances de la imagen televisiva, alterando el discurrir del presente, característico del vivo y el directo. Por medio de la inserción de placas negras, *ralentis* y voces en *off*, se opaca aquel registro original de la noticia emitida por el recordado noticiero amarillista Nuevediarario, exigiendo del espectador una readaptación a los invariables códigos televisivos.

*Primero lo nuestro*<sup>34</sup> es una obra en video realizada en el año 1994 por Julio Real, a partir de fragmentos de imágenes registradas para una campaña televisiva que alentaba el turismo dentro del país. A pesar del momento en que se lo concibe, este trabajo fue llevado a cabo a partir de medios analógicos, generando una alteración permanente sobre diversas variables visuales como el color, la saturación, el brillo, el sincronismo, etc. El resultado es una serie de imágenes que, a pesar de haber sido creadas con fines publicitarios, pierden no sólo su belleza original, sino por momentos incluso su referencialidad. A este gesto se le suma también un discurso sobre la propia naturaleza de la imagen electrónica, y su (im)posibilidad de dar cuenta de una realidad (y de un país) convincentemente atractivos.

---

<sup>32</sup> Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*. Madrid, Ed. Síntesis, 2001.

<sup>33</sup> *Reconstruyen crimen de la modelo*, Fabián Hofman y Andrés Di Tella, 1990.

<sup>34</sup> *Primero lo nuestro*, Julio Real, 1994.

Si el video como soporte fue concebido como una forma de archivo audiovisual, seguramente el videoarte como práctica artística no lo fue, al menos no como su función principal. De todos modos, emerge la sensación que, al menos en esta línea de trabajo dentro del video argentino, no es necesariamente (o no solamente) el mundo el que se conserva a partir del registro operado por una máquina audiovisual, sino las imágenes que le han precedido.

Los archivos también tienen una historia. Grave es el error de creer que ésta se cuenta solamente a partir de los materiales que en él se guardan, sino que el soporte –como el álbum de cuero rojo– encierra también una reflexión sobre el paso del tiempo y una propuesta de cómo comprenderlo. Lo electrónico (y lo digital) interpretan el pasado, pero también le imponen una carga tecnológica y por ende social, ideológica y subjetiva en su relato sobre el paso del tiempo.

(Quise incluir una imagen del álbum de cuero rojo, pero ha desaparecido de la vista. El objeto preciado y misterioso se guardó con tanto ahínco, que terminó por perderse en la casa).

La descomposición, la muerte nos asusta a tal punto que hemos exiliado a nuestros difuntos lejos de la ciudad donde los consumimos en un funerario, no sin antes haberles maquillado y conservado en frío.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Sansot, Pierre, *op.cit.*, p.38



Al presente, se adivina que nuestro contacto con las imágenes no está tan amenazado por la ausencia como por la abundancia. La vasta profusión de información, imágenes y sonidos no hace más que engrosar el caos actual y virtual (en el mundo digital pero también en la vía pública y en nuestras casas), que no obstante se ha vuelto cotidiano. Y habitualmente, lo cotidiano genera indiferencia.

Atractivo punto de partida para un archivo: volver visible, recontextualizar, reactualizar, ordenar la retirada de la invisibilidad del exceso.

¿Por qué deseamos ver de nuevo las cosas? Hay tres motivos seguros: el placer de repetir una experiencia placentera. Un deseo de profundizar en lo ya visto. Un cambio de opinión. Otro catalizador, darse cuenta de no haber visto ciertas cosas, o de haberlas visto mal la primera vez, aparece a veces, después de una nueva visualización, en espectadores dotados de la facultad de introspección.<sup>36</sup>

Pero mucho antes que el videoarte haya sido deportado a la invisibilidad, este ya parecía haberse exiliado voluntariamente. Como un refugiado que habita entre fronteras y a pesar de sus esfuerzos por pertenecer al circuito (mercantil) del arte, lo cierto es que el videoarte no constituye, al menos en Argentina, un formato con éxito comercial.

Y si bien este panorama puede resultar desalentador, es a la par valorado por muchos videastas que lo entienden como un espacio de intransigencia: sin el

---

<sup>36</sup> Cherchi Usai, Paolo, *op.cit.*, p. 99

compromiso, la presión o la posibilidad de concebir un “producto” que agrade a un potencial comprador, las ideas se vuelven más vigorosas, las propuestas más radicales, la experimentación más insubordinada. Marginalidad –deseada o no– que puede volverse resistencia.

Así las cosas, los circuitos de visionado no deben ahora necesariamente restringirse a los museos, galerías y centros de arte; de hecho, muchos artistas advierten este giro digitalizando y subiendo ellos mismos sus propias obras a Internet, poniéndolas así a disposición de un público que durante años ni siquiera había sabido de su existencia.

De hecho, muchos de los trabajos que analizábamos en el apartado anterior requieren de una intervención de la tecnología digital como base necesaria para su materialización (sobre todo, en la digitalización del material de archivo y su posterior edición). Pero existe para la tecnología digital otra posibilidad de existencia que supera la simplificación de procesos de trabajo audiovisuales, para erigirse como potencialidad estética y conceptual, también de pensar un archivo.

Consideremos a Ricardo Pons como uno de los pocos artistas que en Argentina ha elaborado un trabajo que pone en escena de manera más contundente esta idea en el Proyecto *Pulqui II*,<sup>37</sup> una alusión al prototipo de un avión construido durante una de las dos primeras presidencias peronistas que, persiguiendo la idea de progreso y avance, ilustró los sueños trancos de un país abrazado a los mitos y las utopías. Pero no conformándose con la mera colección y exhibición

---

<sup>37</sup> *Proyecto Pulqui II*, Ricardo Pons, 2004.

de material de archivo de las desventuras de este avión (con una clara referencia al noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos* mediante), Pons lo organiza bajo la forma de un *DVD-ROM* interactivo que incluye además la propuesta de un simulador de vuelo:

Con la inclusión de algunos elementos más podría haberlo dejado así, pero el giro adicional, la “vuelta de rosca” que quería conseguir serían dados por la integración de las imágenes virtuales. No quería un registro nostálgico sino algo que funcione “hoy” de alguna manera. Leí las crónicas de la época para entender cómo había sido el vuelo inaugural, es decir qué maniobras realizó Kurt Tank con el prototipo.<sup>38</sup>

¿Qué mejor que la tecnología digital y el universo virtual para crear las imágenes de algo que no pudo ser?

*In death's dream kingdom*,<sup>39</sup> de Iván Marino, podría también ser inscripto en esta línea conceptual, desde el momento en que se concibe como un proyecto con dos soportes complementarios. El primero, como un video monocanal que se adentra en el enigma de la mente, el lenguaje y los comportamientos de una serie de enfermos mentales institucionalizados. Pero en este caso, el segundo soporte no está constituido por un *CD* o *DVD-ROM* cerrado, sino por un trabajo *on-line*. Así, además de aportar interactividad a los *clips* del video monocanal, se

---

<sup>38</sup> Texto que comenta el Proceso de Investigación del Proyecto, incluido en el *DVD-ROM*.

<sup>39</sup> *In death's dream kingdom* (video), Iván Marino, 2002; *In death's dream kingdom* (interactivo), Iván Marino, 2003.

implica el diseño de una serie de interfaces distintas para cada uno de ellos, alterando la linealidad del video original, pero sobre todo la forma de contacto con el material preexistente (que cambia del visionado en una pantalla a la interacción con una computadora).

Sería importante contextualizar este tipo de proyectos artísticos digitales, interactivos y *on-line* en el marco de una paralela y creciente tendencia que alcanza también a la gestación de archivos digitalizados: sonoros, fotográficos, cinematográficos y también de video. Pero antes aún de entrar más específicamente en este tema, la pregunta obligada sería, ¿para qué un archivo (de videoarte)?

Mientras termino esta jornada de escritura frente a la pantalla de la computadora, descanso mirando el escritorio. Está lleno. Las fotos se agolpan contra las notas, la videocasetera, unas postales, discos y la figura de un Buda metálico manchada por los años. Una moneda canadiense regalada por una amiga y un esmalte de uñas que esperó ser usado. Las semillas de una mandarina y la invitación a una muestra a la que nunca asistí. Bajo todo eso, la madera del mueble soporta estos nuevos recuerdos que se apilan sobre sus propios rayones, sus propias manchas de pintura, sus propias zonas desgastadas. Por supuesto: el mueble fue comprado con los primeros ahorros de mi padre, poniendo inyecciones en sus épocas de estudiante de medicina. Hoy, mi padre tendría 82 años.

“*Habent sua fata libelli*” citaba Walter Benjamín.<sup>40</sup> Los libros –como todo bien– tienen un destino que hace que queden en la historia o desaparezcan de la memoria. Lo olvidamos a menudo, pero también las bibliotecas que los albergan. En apariencia, nuestros contemporáneos archivos virtuales –en especial los que habitan Internet– se presentan como una de las posibilidades más concretas de materialización y de supervivencia de los materiales que guardan, de cara al actual proceso de digitalización y circulación que parece estar absorbiendo la mayor parte de los productos culturales. Fotos, películas, videos, música, sonidos, libros, son transformados en ceros y unos como si de un elixir de la eterna juventud se tratase, sobre la base de una fe casi ciega en la ausencia de degradación y en la inmortal caducidad de los soportes digitales.

Sin embargo, esta infundada confianza pasa por alto lo que ya Lev Manovich postulaba una década atrás:<sup>41</sup> nuestro contacto con el audiovisual digital se caracteriza por la pérdida de datos, la degradación y el ruido como una regla antes que como una excepción. Entre ellos, no sólo los *DVDs* y los formatos de video por Internet sino que incluso los formatos de alta definición involucran algún proceso de compresión con pérdidas para poder ser distribuidos.<sup>42</sup> Y al mismo tiempo, podríamos establecer una situación similar entre los soportes de video digitales y los analógicos respecto a su longevidad. Tal como señalábamos anteriormente, antes que el video sea amenazado por el daño o la

---

<sup>40</sup> Benjamin, Walter, “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”, en *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1992.

<sup>41</sup> Manovich, Lev. “El mito de lo digital” en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Buenos Aires, Paidós, 2006. La primera edición en inglés data del año 2001.

<sup>42</sup> “La técnica implica un compromiso entre la calidad de imagen y el tamaño del archivo de modo que, cuanto más pequeño es el tamaño de un archivo comprimido más visibles resultan los artefactos que se producen al eliminar información y que, en función del nivel de compresión, pueden oscilar entre lo apenas perceptible y lo bastante acusado”. Manovich, Lev, *Ibid.* p.102.

desaparición de su base física, la migración de soporte hace mutar esta supuesta esencia tecnológica.

No obstante, tanto en soporte fotoquímico como en soporte electrónico – analógico o digital-, la base material resulta un elemento indisoluble de la obra y de la forma en la que esta será archivada. Y rompiendo incluso con el mito de la inmaterialidad del universo digital y las operaciones informáticas, Friedrich Kittler aporta:

No sólo ningún programa, sino ningún sistema subyacente de microprocesador podría arrancar sin la facultad bastante increíble de *autobooteo* de algunas funciones elementales que, por el bien de la seguridad, son grabadas en silicio y, por tanto, forman parte del *hardware*.<sup>43</sup>

En todo este contexto, debiéramos entonces hablar de una práctica que podríamos llamar de “metaconservación”: si consideramos a los archivos también como objetos materiales (aunque circulen en Internet) y no sólo a las imágenes que contienen, llegamos a un punto de intersección en el que el envejecimiento y la desaparición constituyen el único destino posible.

De alguna forma, Lucas Hilderbrand se refiere a esta cuestión especulando:

Como la memoria (cultural o personal), *Youtube* es dinámico. Constituye un desorden en constante cambio de elementos del pasado de los usuarios, algunos de los cuales desaparecen y algunos de los cuales se pasan por alto, mientras

---

<sup>43</sup> Kittler, Friedrich. “There is No Software” en [www.ctheory.net/articles.aspx?id=74](http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=74). Arthur and Marilouise Kroker, Editors, 1991.

que nuevos materiales están siendo constantemente acrecentados, y nuevas asociaciones o (literalmente, hipertextos) *links*, están siendo hechos.<sup>44</sup>

Ninguna imagen y ningún archivo podrán sobrevivir para siempre,<sup>45</sup> menos aún en el soporte en el que fueron originados. Podemos añorar esa materialidad como una marca del tiempo, o contemplar cada nuevo soporte y cada operación de migración como una marca del momento en que existe el deseo de conservarlos. El archivo como un lugar atemporal no puede (¿acaso debiera?) existir.

El proyecto Arca Video Argentino<sup>46</sup> asume algunas de estas premisas como disparadores de reflexión en torno a la tarea de un archivo de videoarte argentino que pueda pensar una memoria de esta práctica artística en nuestro país, a partir de una plataforma *on-line* que pone las obras a disposición para su visionado. Este proyecto fue gestado a partir de una investigación en el marco de la Universidad Nacional de La Plata, dirigida por el Dr. Eduardo Russo, como respuesta a la inexistencia de archivos y registros centralizados y actualizados sobre esta parte fundamental de la historia del arte argentino, lo cual redundaba en la preocupante fragilidad respecto a su conservación y difusión.

---

<sup>44</sup> Hilderbrand, Lucas, *Inherent Vice. Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham y Londres, Duke University Press, 2009, p.232

<sup>45</sup> Anderson, Chris y Wolff, Michael. "The Web is dead. Long live the Internet" en *Wired*. Septiembre de 2010. [http://www.wired.com/magazine/2010/08/ff\\_webrip/](http://www.wired.com/magazine/2010/08/ff_webrip/)

<sup>46</sup> <http://arcavideoargentino.com.ar>. El proceso de investigación y la realización de este sitio fueron posibles gracias a una Beca de Perfeccionamiento del Plan de Becas Internas para la Investigación o desarrollo Científico, Tecnológico y Artístico de la Universidad Nacional de La Plata.

En una primera etapa, el proyecto Arca Video se encuentra funcionando exclusivamente *on-line*, presentando una Base de Datos con más de 700 obras relevadas, sobre las cuales se consigna el título, autor, año y duración. Este número surgió de un recorte inicial que incluyó obras exhibidas en Buenos Aires desde 1980 a 2009, recorte que intentará ampliarse, de modo de incluir trabajos previos y posteriores a esa fecha y exhibidos en otras ciudades del país, además de la Capital Federal. Por otro lado, la misma página *web* brinda acceso a un archivo virtual que cuenta con unas cuarenta obras, las cuales –a diferencia de aquellas consignadas en la base de datos– pueden ser visionadas como material audiovisual.

Como primera medida, este archivo concibe al video como una práctica antes que como un producto que se almacena en cintas o discos, buscando una apertura en esta disciplina aún reticente a una difusión amplia, a un estudio sistemático en los ámbitos académicos del país, y a la escritura de las posibles versiones de su historia.<sup>47</sup>

Se entiende que, para esto, la digitalización de las obras fue un necesario primer paso. Ya advertíamos acerca de los riesgos de este proceso y la incidencia que puede acarrear en la historia del propio material que estamos buscando conservar (el maquillaje y la conservación en frío, diría Sansot). Pero a diferencia del difunto que tiene un solo cuerpo a ser preservado (los egipcios lo

---

<sup>47</sup> En nuestro país, las inversiones de las empresas en equipamiento tecnológico, las limitaciones de acceso de acuerdo al poder adquisitivo y el rol de los gobiernos en la difusión de la información, hasta las aún existentes tasas de iletralidad y analfabetismo tecnológico, hacen peligrar ese discurso engañosamente democratizador.



sabían bien y por eso perfeccionaban sus técnicas de momificación), las obras en video pueden tener apariencias múltiples. Formatos, soportes, modos de difusión que llevan a pensar Internet como un circuito no excluyente de otros posibles.

En este caso, entonces, ese proceso de digitalización, que podría anular la identidad de los materiales, se piensa antes como una instancia de mediación entre la obra como tal y la obra como parte de un archivo. Despegadas de su contexto original (situación inevitable al agrupar un número de materiales bajo algún criterio común), la interfaz aparece como una respuesta visual a la necesidad de proponer una puesta en relación de esos videos, concebidos para otra situación de visionado y por tanto otro tipo de contacto con el espectador. Asumiendo esta condición, la digitalización y la puesta en circulación en Internet no se asumen como una “traición” al material original, sino como una suerte de extensión de sus propiedades originales.

Para el caso del proyecto Arca Video, el diseño de la interfaz y la plataforma fueron concebidos como una propuesta gráfica que personifica un modelo de visitante/consultante activo, y no un simple espectador. Como primera medida, esta idea parte de una puesta en escena de posibles relaciones conceptuales entre las obras disponibles para su visionado que, si bien incluye la posibilidad de acceso mediante criterios de título, autor y año, apela sobre todo a una red de búsquedas a partir de nueve ejes conceptuales o categorías. Así, aparecen entonces dos modos posibles de recuperación de la información audiovisual: el

recorrido o *browsing*, que enfatiza la actividad del usuario, permitiéndole navegar por una base de datos; y la búsqueda o *searching*, que por el contrario, especifica la información requerida con un objetivo definido de antemano.

No habiendo sido establecidos *a priori*, sino a partir del contacto con los materiales y su análisis, esos ejes que mencionábamos delimitan algunas variables posibles entre las cuales se cuentan: De híbridos y contaminaciones; Tiempos de experimentación; Mezcla de imágenes; Autorretratos; Lecturas urbanas; Imágenes alteradas; Performance/perfomático; Imágenes encontradas; Plano secuencia.<sup>48</sup>

Recordemos que Internet tampoco fue concebido inicialmente con una función de archivo audiovisual; lejos de cualquier uso estético, dicha plataforma se origina en el contexto de una estrategia de defensa de los Estados Unidos, y su uso académico y científico fue sólo una posibilidad posterior a esa etapa inicial.<sup>49</sup>

Para el caso de este archivo en particular, lo que se destaca de esta tecnología es sobre todo la opción de circulación concebida también como una práctica de archivo, como una estrategia de conservación: “¿No es más seguro *Youtube* que una caja fuerte?”, se pregunta Gustavo Romano.<sup>50</sup>

Asimismo, Internet funciona así no sólo como una base de interacción que permite un acceso directo a la información, sino también como un sistema

---

<sup>48</sup> Debido a la extensión de este artículo, no desarrollaremos aquí las definiciones de cada uno de estos ejes, si bien sugerimos consultarlos en la página <http://arcavideoargentino.com.ar/>, donde se encuentran debidamente desarrollados.

<sup>49</sup> Ver Mattelart, Armand, *Historia de la sociedad de la información*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

<sup>50</sup> Romano, Gustavo, “Diez preguntas abiertas sobre conservación del arte electrónico”, en Taxonomía (Comp.), *Conservación del arte electrónico: ¿Qué preservar y cómo preservarlo?*, Buenos Aires, CCEBA, 2009.

abierto que posibilita indagar y añadir categorías diversas de forma permanente. La noción de hipervínculo resulta así de una importancia vital, ya que no sólo tiende vínculos entre las obras, sino que las categorías bajo las cuales están agrupadas se vuelven flexibles, provisorias, actualizables: cada obra del archivo puede estar así instalada en más de una categoría. Para enfatizar esta idea de las relaciones hipertextuales, se concibió que el diseño de la interfaz contemple información que vaya agrupándose por capas, por transparencias, de modo de no perder de vista la permanente interacción del video y la información que se está observando con otros materiales y conceptos.

¿Existe acaso algún objeto concebido para ser conservado? ¿Cómo discernir aquello que debe ser resguardado y aquello que puede ser desechable cuando se lo tiene delante? ¿Qué criterio diferencia la inscripción de la historia del uso cotidiano dado a un objeto?

La casa de la infancia contenía aquella doble dimensión, creando recuerdos a la vez que los albergaba. Por supuesto, ella nunca fue consciente de ese mágico poder y del enorme peso que aún hoy tiene en nuestras vidas, soportando por el contrario todas las alteraciones que sobre ella ejercíamos: sucede que nosotros también desconocíamos su importancia y su condición de refugio del tiempo.

Concluyo pensando en la casa de la infancia de mi padre. Ningún miembro de la familia que la habitó la sobrevive. El último dueño la transformó en una inmobiliaria, lo cual me dio permiso para entrar sin tocar timbre y conversar con

él mientras me mostraba las modificaciones, apelando a mi imaginación en su relato: “acá estaba la cocina... acá había un patiecito interno... las maderas del techo son de la pinotea que levanté del piso original...”. Pidiendo perdón entre líneas por un error de juventud, me cuenta que quitó del frente un cartel con el año en que había sido construida la casa. Entre líneas también, le aseguro que no hay motivo para disculparse. El archivo de la vida de la familia aún está ahí, sólo necesité este tiempo para entenderlo. El archivo de la vida de la familia necesitó este tiempo para erigirse como tal. La casa no solamente guardaba las marcas del paso del tiempo: a la par, me lo regalaba para llegar a ella con los ojos listos para mirarla.

Decíamos al principio que las imágenes tienen una historia. Por esa sencilla razón, un archivo *no debe* ser un lugar atemporal. El continente, los soportes empleados, las formas pensadas para acceder a los materiales son también una marca de la historia. Sucede que la historia no es solamente la del pasado, y nuestro presente parece estar signado por la hibridez, la contaminación, los entrecruzamientos entre medios. En ese contexto, asumiéndolos como parte de nuestro momento actual, la digitalización, la migración de soportes y el visionado habilitado por Internet –entre otras tecnologías posibles y futuras– se vuelven marcas de toda la historia de esas imágenes (y no sólo la de sus inicios).



La foto, como siempre carente de referencia, precisaba que mi padre señale los nombres de sus compañeros de escuela. Asumiendo que no iba a recordarlos (o a reconocerlos), atrajo a su presente los espectros de esta imagen que, tal como aquellos a quienes retrata, sólo podrá salir al encuentro de su desaparición.

Posiblemente, mi descendencia nunca llegue a tener entre sus manos las fotos del pasado de la familia que hoy tanto me atrapan. Tampoco llegará a ellos el álbum de la infancia ni el álbum de cuero rojo: las pérdidas, los olvidos y las cicatrices inscriptas por el añejamiento los volverán objetos sin identidad ni tiempo. No obstante, poco a poco fui digitalizando esas imágenes y comenzando otro álbum, esta vez en una "carpeta" dentro del disco duro de mi computadora.

También el disco desaparecerá y el formato en el que hoy los archivos quedarán obsoletos, a pesar de mis esfuerzos por guardar esas imágenes para los que vienen detrás. Y a pesar de que –asombrosamente– algunos llamarían a esto una *pérdida de tiempo*, es la única forma de que esas (¿nuevas?) imágenes abracen hoy el estigma de este presente.<sup>51</sup>

### **Bibliografía citada**

Anderson, Chris y Wolff, Michael, “The Web is dead. Long live the Internet” en *Wired*, Septiembre de 2010. [http://www.wired.com/magazine/2010/08/ff\\_webrip/](http://www.wired.com/magazine/2010/08/ff_webrip/)

Aumont, J., *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992.

Bazin, André, “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, 1990.

Benjamin, Walter, “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”, en *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1992.

Bellour, Raymond, *Entre-imágenes. Foto, Cine, Video*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

Bonet, Eugeni, “Desmontaje documental”, en <http://www.culturasdearchivo.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=272>

---

<sup>51</sup> “La preservación de la imagen en movimiento es un error necesario”, Cherchi Usai, Paolo. *op.cit.* p.67.

Cherchi Usai, Paolo, *La muerte del cine*, Barcelona, Laertes, 2005.

Comolli, Jean-Louis, "Documento y espectáculo", en *Arte, ciencia y espectáculo. Un panorama crítico*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2010.

Farocki, Harun, *Crítica de la mirada*, Buenos Aires, Altamira, 2003.

Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Madrid, Ed. Síntesis, 2001.

Hilderbrand, Lucas, *Inherent Vice. Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham and London, Duke University Press, Durham y Londres, 2009.

Kittler, Friedrich, "There is No Software", en [www.ctheory.net/articles.aspx?id=74](http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=74). Arthur and Marilouise Kroker, Editors, 1991.

La Ferla, Jorge, "Cine, video y multimedia: hibridez de soportes y discursos", Manizales, 2004. <http://www.disenovisual.com/static/laferla.htm>

La Ferla, Jorge, "Cine (y) digital. Aproximaciones a las convergencias entre el cine y el digital", en *Revista Arkadín*, La Plata, UNLP, 2005.

Machado, Arlindo, *A arte do vídeo*, San Pablo, Ed. Brasiliense, 1990 (2da. Edición)

Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Buenos Aires, Paidós, 2006

Mattelart, Armand, *Historia de la sociedad de la información*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser Humano*, Barcelona, Paidós, 2009.

Mello, Christine, *Extremidades do vídeo*, San Pablo, Editora Senac Sao Paulo, 2008.

Perec, Georges, *Especies de Espacios*. Barcelona, Montesinos, 2001.

Romano, Gustavo, "Diez preguntas abiertas sobre conservación del arte electrónico" en *Taxonomedia* (Comp.), *Conservación del arte electrónico: ¿Qué preservar y cómo preservarlo?*, Buenos Aires, CCEBA, 2009.

Sansot, Pierre, *Ce qu'il reste*, París, Editions Payot & Rivages, 2009.

Wasson, Haidee, *The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Londres, University of California Press, 2005.

.

### **Bibliografía de referencia**

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

— *Barthes por Barthes*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

Dubois, Philippe, *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

La Ferla, Jorge, *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires, Manantial, 2009.

— (Comp.), *Historia crítica del video argentino*, Buenos Aires, MALBA – Fundación Telefónica, 2008.

Malraux, André, *Le musee imaginaire*, París, Albert Skira Editeur, 1947.

Steimberg, Oscar, Traversa, Oscar y Soto, Marita (editores), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, Buenos Aires, La Crujía, 2008.

### **Links**



<http://arcavideoargentino.com.ar>

<http://www.culturasdearchivo.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=272>.

<http://www.disenovisual.com/static/laferla.htm>

[http://www.wired.com/magazine/2010/08/ff\\_webrip/](http://www.wired.com/magazine/2010/08/ff_webrip/)

### **Materiales audiovisuales citados**

*El borde de la lluvia*, Marcello Mercado, 1995.

*Grito*, Andrés Denegri, 2008.

*Hágalo Ud. Mismo*, Federico Mércuri, 2002.

*In death's dream kingdom* (video), Iván Marino, 2002.

*In death's dream kingdom* (interactivo), Iván Marino, 2003.

*Primero lo nuestro*, Julio Real, 1994.

*Proyecto Pulqui II*, Ricardo Pons, 2004

*Reconstruyen crimen de la modelo*, Fabián Hofman y Andrés Di Tella, 1990.

*Sunlight*. Gustavo Galuppo, 2009.