



DOI: 10.26807/cav.v8i16.540

TEMAS DEL ARTE

TECNOLOGÍAS VISUALES DISCIPLINARIAS: ARCHIVOS FOTOGRAFÍCOS, PATHOS MODERNO Y DESCLASIFICA- CIÓN ARTÍSTICA EN OBRAS DE ROSSAGELA RENNÓ Y MUJERES CREANDO

**Disciplinary Visuals Technologies: photographic archives,
modern pathos and artistic declassification in Rossagela
Rennó's and Mujeres Creando's artwork**

María Cecilia Olivari

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 2023-08-02

Fecha de aceptación: 2023-10-11

Olivari, M. C. Tecnologías Visuales Disciplinarias: : Archivos fotográficos, Pathos Moderno y Desclasificación Artística. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (16).. Recuperado a partir de <http://www.revistaindex.net/index.php/cav/article/view/540>

Resumen:

El objetivo de este artículo radica en problematizar los usos de los archivos fotográficos en el arte contemporáneo a partir del estudio de casos, e indagar en la fotografía como práctica y como tecnología de subjetivación en el contexto colonial. Para ello se propone un recorrido que demarca los desarrollos fotográficos como tecnología moderna, que repara en los acervos interpelados por las artistas y que, finalmente, reflexiona sobre los desplazamientos y las críticas propuestas. El análisis propuesto toma como punto de partida la producción de artefactos culturales nuevos que se apropian, procesan o editan materialidades documentales. Tanto “Vulgo” de Rosângela Rennó como “Una lectura no autorizada de la Historia”, del colectivo Mujeres creando, son entendidos como propuestas de desclasificación artística que apelan a múltiples estrategias materiales y visuales para elaborar el archivo en formatos–obra.

Palabras clave:

archivos; arte contemporáneo; fotografía; Mujeres creando; Rosângela Rennó

Abstract:

The objective of this article is to problematize the uses of photographic archives in contemporary art based on case studies, and to inquire photography as a practice and as a technology of subjectivation in the colonial context. To this end, a journey is proposed that demarcates photographic developments as modern technology, which pays attention to the collections questioned by the artists and, finally, reflects on the displacements and the proposed criticisms. The proposed analysis takes as starting point is the production of new cultural artifacts that appropriate, process or edit documentary materials. Both “Vulgo” from Rosângela Rennó and “Una lectura no autorizada de la Historia” from Mujeres creando’s collective, are understood as proposals for artistic declassification that appeal to multiple material and visual strategies to elaborate the archive in workart-formats.

Key Words:

archive; contemporary art; photography; Mujeres creando; Rosângela Rennó

Biografía del autor:

María Cecilia Olivari (IECH, UNR-CONICET) (Rufino, Argentina, 1990). Licenciada y Profesora en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario. Doctoranda en el Doctorado de Arte y Cultura Visual y becaria doctoral del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades perteneciente al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Se desempeña como jefa de Trabajos Prácticos en la Escuela de Bellas Artes, “Seminario de Arte Latinoamericano”, y en la Escuela de Diseño Gráfico, “Semiótica y Cultura Visual”, de la misma casa de estudios. Su tema de investigación busca articular cruces entre arte contemporáneo, usos de archivo e indagaciones críticas sobre la historiografía y la cultura visual latinoamericanas.

Código de identificación Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2089-1934>

I- Puntos de partida y perspectivas de abordaje

En función de la literatura disponible, podemos identificar una línea actual de experimentación y producción artística a partir de su articulación con ciertas operaciones en torno al archivo (Foster, 2004; Enwezor, 2008; Spieker, 2008; Giunta, 2010; Guasch 2011). Este espacio de convergencia se caracteriza por una multiplicidad de estrategias que, en cada caso, particularizan el encuentro entre la práctica de creación y las posibilidades de la archivación —como actividad que trasciende los límites estrictos de la archivística—. Entre ellas, identificamos abordajes en los que se pone de manifiesto una voluntad de documentación y creación de registros; en otras, en cambio, las operaciones estéticas se orientan a la subversión y la impugnación de bienes culturales específicos que jerarquizan imaginarios asociados a una racionalidad archivística tradicional.

El artículo que se presenta a continuación responde a la propuesta general de la *Mesa 12: Des/hacer el archivo. Prácticas artísticas y estéticas descoloniales*, un espacio de diálogo inscripto en el V Congreso de Estudios Poscoloniales y las VII Jornadas de Feminismo Poscolonial. En este contexto, el interés de este análisis radica en proponer dos casos de estudio que desgarran y fisuran la regularidad del archivo, imbricando las prácticas de la visualidad con preocupaciones sobre las formas de narrar los procesos históricos y de disputar las memorias. Nos proponemos, primeramente, indagar en los vínculos entre fotografía y archivo para conceptualizar el ingreso de los individuos al campo documental;

y luego analizar los usos contemporáneos de los archivos fotográficos en dos proyectos artísticos: la serie *Vulgo* (1998) de Rosângela Rennó, y *Una lectura no autorizada de la Historia*, proyecto enviado para la 26 Bienal de São Paulo (2006, Brasil) por el colectivo Mujeres creando.

El tratamiento de ambos proyectos repasa en sus procesos particulares de interpelación a las materialidades documentales y los archivos bajo una perspectiva que contempla en las operaciones de apropiación, procesamiento o edición de los materiales documentales, una puesta por una *desclasificación artística* (Olivari, 2018). En otras palabras, se sigue la idea de que a partir de los desplazamientos propuestos por cada investigación—creación, es posible poner en funcionamiento ciertas disposiciones de visualidades otras, en tanto difieren metodológicamente de aquellas que presenta el archivo como tecnología moderna. Estas operaciones disruptivas, a su vez, son capaces de operar como actos de visualidad performativa que apuntalan en los registros escópicos de los archivos e intervienen en la función soberana de la mirada (Foucault, 2008a) que éstos comportan.

En este sentido, la idea de desclasificación tiene un doble matiz, en su acepción más corriente supone desordenar, es decir sacar algo del orden que lo contiene, pero también apunta a desarticular el carácter inaccesible del documento reservado y en guarda. Por otra parte, es necesario señalar que las apropiaciones de archivos fotográficos, en estos dos proyectos, son particularmente interesantes porque implican una revisión de

las miradas modernizadoras que, en el contexto latinoamericano, aún están fuertemente influenciadas por los imaginarios panóptico– coloniales de la economía visual transatlántica (Barriendos, 2011).

En relación con esto último, seguiremos una intuición que se desprende de la lectura de *Ciencias Sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’* (1993) de Santiago Castro-Gómez: la posibilidad de inscribir a los archivos fotográficos como tecnologías visuales de creación de alteridad en el contexto latinoamericano. En este texto, el autor interroga al proyecto de la modernidad, destacando al Estado como garante de la organización *racional* de la vida humana, e indaga sobre el rol de las Ciencias Sociales como instancia constitutiva de la organización política. La perspectiva decolonial le permite reparar en el aspecto ominoso del proyecto moderno, y asociar la formación del ciudadano, sujeto ejemplar de derecho, con la invención del otro, alteridad a domesticar, reformar o recluir.

En América Latina, la implementación de un proyecto de gubernamentalidad para la constitución de los Estados-Nación en el siglo XIX debe necesariamente imbricarse con el problema del “otro” reparando en la “perspectiva del *proceso de producción material y simbólica* en el que se vieron involucradas las sociedades occidentales a partir del siglo XVI” (1993, p.148). Para ilustrar este punto, Castro-Gómez recupera los análisis de Beatriz González Stephan y su estudio sobre los dispositivos disciplinarios de poder en el contexto latinoamericano. La autora mencionada “identifica tres prácticas

disciplinarias que contribuyeron a forjar a los ciudadanos latinoamericanos del siglo XIX: las constituciones, los manuales de urbanidad y las gramáticas de la lengua” (Castro-Gómez, 1993, p.148). Lo común a estos dispositivos es la confianza adjudicada a la palabra escrita que, bajo la lógica civilizatoria, anticipaba el sueño modernizador de las elites criollas.

Por otra parte, desde finales del siglo pasado, los Estudios Visuales y sobre Cultura Visual han insistido en la importancia de la visión y la mirada, los regímenes de visualidad y de mostración, las imágenes y su circulación en el diseño de las relaciones de poder y la construcción de imaginarios. A esto se suma, la articulación de este enfoque de trabajo con las reflexiones locales y regionales en torno a la colonialidad y sus implicaciones en ámbitos diversos: las relaciones geopolíticas; la constitución y circulación de los conocimientos; los modos de proyectarse y proceder subjetivamente. En este encuentro de problemas y preguntas es dónde podríamos ampliar el abordaje de Castro-Gómez e incorporar las dinámicas visuales dentro de estas prácticas disciplinarias, en principio, abarcando la fotografía como práctica, y por extensión, enfocando a los archivos fotográficos como tecnología de adjudicación rostro y pose de las subjetividades desviadas como contracara del ciudadano jerarquizado.

En la línea de los estudios sobre la visualidad, Keith Moxey propone, en su libro *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (2016), una revisión de la concepción temporal histórica y la destitución de su forma universalizada, habilitando así la emergencia de otras coordenadas

temporales. El autor presenta dos líneas de reflexión contemporáneas que se orientan a la ruptura de la organización diacrónica del tiempo y que problematizan la sincronía: la “heterocronicidad” y el “anacronismo”. La primera permite relativizar la importancia atribuida a la Historia con mayúsculas pronunciada *de, desde y para* Occidente. Con esta apertura, las temporalidades se vuelven multivalentes, discontinuas y situadas, de manera que, la Historia que otrora fue la que dictaba el *locus* de enunciación privilegiado y la medida del tiempo se vuelve regional. Por su parte, la segunda apela a ciertos desbordes de la consciencia en la interacción de los espectadores con las imágenes y las respuestas afectivas sobre el presente.

Uno de los exponentes de la segunda línea de trabajo es Georges Didi-Huberman (2006), quien destaca la aproximación fenomenológica a los artefactos visuales y señala que son ellos quienes guían su apreciación histórica; en este sentido, la singularidad es determinada por las tramas temporales que operan en cada imagen (p. 40). Además, este autor ha revalorizado la figura de Aby Warburg y recupera su idea de que no existe saber que no comporte sufrimiento, no hay conocimiento sin *pathos*. Para Didi-Huberman, sin embargo, la cuestión reside “en saber qué hacer con el *pathos* sobreabundante que nos rodea por todas partes, cómo transformar ese *pathos* en acto” (en Aguilera, 2011, p. 32). En este sentido, consideramos que la pregunta en torno al sufrimiento que comportan los archivos y su transformación–presentificación se abre desde el entendimiento de los registros documentales más allá de su función probatoria. De ahí entonces que, en su inclinación hacia la

puesta en escena y la crítica del archivo, afirmemos que los casos aquí seleccionados tienen la capacidad de hacer presente ese *pathos* sobreabundante. Su modo de proceder pone en funcionamiento diversas estrategias de apropiación, postproducción, edición y montaje que suponen una negociación con la mirada de procedencia y las funciones originales de las materialidades documentales que se recontextualizan y presentifican en el marco de proyectos artísticos.

II- Fotografía, Archivo y Disposiciones Visuales

Los casos de análisis están compuestos por obras de la artista brasileña Rosângela Rennó (1962), radicada en la ciudad de Rio de Janeiro, y por la intervención para la 26 Bienal de São Paulo (2006, Brasil) del colectivo feminista boliviano Mujeres creando (1992) conformado por María Galindo y Mónica Mendoza. Es preciso señalar que los archivos originales, luego recuperados e intervenidos en los proyectos de Rennó y el colectivo Mujeres creando, comparten una serie de rasgos: por un lado, un impulso guiado por la explotación de la capacidad mimética e indicial de la técnica fotográfica; por otro, el sustento de ciertos presupuestos vinculados con los usos históricos de la fotografía y el orden que supone la lógica archivística; y, por último, la adscripción a determinados pactos escópicos de la autoridad visual vinculada con una racionalidad científica e instrumental. Sin embargo, la procedencia y las particularidades en la conformación de estos archivos fotográficos son diferentes.

En el siglo XIX, momento de invención de la fotografía, el discurso primario la concibe

como “espejo de lo real” (Dubois 1986, p.21-22). Este primer momento establece un vínculo fuerte entre la cualidad mimética para la reproducción fidedigna de la realidad y la confianza en la técnica. Consecuentemente, el registro y el vínculo físico con la exterioridad de la imagen permiten concebir a la fotografía como un dispositivo capaz de *materializar* la luz y de reemplazar al ojo humano. La pretensión técnica de fidelidad con la naturaleza, a su vez, fue una de las razones por la que se difundió el uso de la fotografía en distintos ámbitos de las Ciencias. De manera que, es la condición técnica en la producción de imágenes lo que abre y habilita la instrumentación de la fotografía para la producción de conocimiento; en el caso de la disciplina histórica de ese momento —o historiografía historicista como se le llamará posteriormente— se establece una correspondencia con la metodología de construcción de los acontecimientos como hechos singulares y auténticos. Tanto la fotografía como la archivología¹ constituyeron disciplinas auxiliares de la Historia, en consecuencia, existía una suerte de subordinación epistémica en la que su uso era influenciado por la filosofía de la historia moderna.

Los vínculos de la fotografía con los archivos se han sistematizado, principalmente, en torno a dos prácticas: por un lado, la de los fotógrafos que retrataron la vida social y sus tipos; y, por el otro, en las prácticas de las instituciones disciplinares que debían vigilar y controlar los cuerpos para su normalización. En ambos casos, la práctica archivística operaba a partir de una racionalidad taxonómica, cuyo objetivo era generar *corpus* de imágenes

representativos que tipificaran las diferencias sociales y culturales de clases y grupos. Esto significaba disponer a las fotografías en una determinada “condición de archivo” como lo apunta Ana María Guasch (2011, p. 27). Además, se agrega a esta condición un tipo de abordaje de los cuerpos guiada por los sistemas antropométricos, lo cual predispuso una reducción disciplinar de las personas y su corporalidad a *casos singulares* y *tipos sociales*.

En su libro *La fotografía como documento social* de 1974, Gisèle Freund (1983) destaca la importancia de la técnica en su interacción con la estructura social y sus variaciones. Allí, la autora releva diversos usos de la fotografía en Europa desde su invención, dando cuenta de la labor de los profesionales de la fotografía y sus usos sociales habituales e inusuales, del desarrollo tecnológico del método y de la puesta en práctica de estrategias para la popularización e industrialización de la fotografía. La lectura de este texto permite vislumbrar la importancia de la práctica profesional de los fotógrafos en las innovaciones técnicas. En relación con esto último, debemos a Eugene Disdéri (1819-1889) la creación de un formato estándar económico y accesible: las “tarjetas de visita”, con patente de 1854. Éstas constituyeron una presentación accesible para diversos estratos sociales, dado que su producción era a partir de negativos de vidrio de pequeño formato (6 x 9 cm) que disminuían los precios, al mismo tiempo que incrementaban las posibilidades de reproducción. Otro punto importante para destacar en relación con Disdéri fue su rápida apertura a nuevos mercados, ya que en 1861 ofreció al Ejército sus servicios, que influyó así en la entrada de la fotografía a la institución.

1 La Archivología era la disciplina que hasta mediados de siglo XX se encargaba del trabajo con archivos.

La práctica de los fotógrafos nos permite acceder a las transformaciones técnicas, al mismo tiempo que permite comprender la práctica profesional como principio reunión de imágenes. Estas cuestiones, sin embargo, cobran otro matiz si reparamos en el registro realizado en y para archivos institucionales — sobre todo a finales del siglo XIX y comienzos del XX—. En ellos, la incorporación de la fotografía está vinculada con la entrada del individuo a un “campo documental” que — como señala Michel Foucault (2008b)— se enmarca en las necesidades de un modelo disciplinar de sociedad. Este contexto se caracterizó, además, por la transformación del poder punitivo desde un nuevo modo de articular las relaciones de poder que permiten obtener y constituir ciertos saberes. Así, el *examen* se constituye como técnica que produce una “inversión histórica de los procedimientos de individuación” (p. 224). Éstos se constituyen entonces a partir de mecanismos científico–disciplinares —ya no histórico-rituales—. Como resultado de esta inversión el poder disciplinar se torna invisible y, para este autor, el proceso de individuación deviene “descendente”, esto es, “a medida que se vuelve más anónimo y funcional, aquellos sobre los que se ejerce el poder tienden a estar más fuertemente individualizados” (p. 224).

Por otra parte, en la etapa científica de la criminalística, se destacan los aportes del antropólogo Alphonse Bertillon (1853-1914), quién implementó la fotografía como instrumento para el examen social, para definir la desviación social a partir de rasgos físicos. Si bien fue Cesare Lombroso (Italia, 1835-1909) quién inauguró la Escuela Positivista de Criminología con sus tratados sobre *El*

hombre delincuente (1876) y su tipificación, fue Bertillon quién implementó la fotografía para sistematizar los procesos de individuación antropológica. Sus aportes constituyeron un parteaguas en la constricción de la individualidad dentro del sistema burocrático del archivo policial. Bertillon creó la “ficha policial” (1883), también conocido como “retrato hablado”, combinando la estereometría —la medición de los volúmenes sólidos— con el registro fotográfico de las personas de frente y de perfil. Cada legajo contenía las fotografías acompañadas por una descripción analítica, el relevamiento del conjunto de los rasgos morfológicos para la identificación posterior del individuo y, según el caso, se adjuntaba el registro de otras características particulares como tatuajes o cicatrices. De esta manera, se fijaban las normas de inspección de los cuerpos criminales y desviados.

El tipo de archivo que habilitan estos desarrollos se erigen mediante el examen y el registro de datos, registros escriturales que encierran al individuo dentro de la lógica documental que se combina con la producción y administración de la visibilidad de los cuerpos mediante la imagen fotográfica. Consecuentemente, el registro de los individuos ya no responde al privilegio del ser mirado como ritual de poder asociado a la excepcionalidad del soberano, sino que es captado en un tipo de visibilidad que “funciona como procedimiento de objetivación y de sometimiento” (Foucault 2008, p.223). Aquí el hecho de ser mirado implica la posibilidad de ser medido y estudiado, en otras palabras, de ser objeto de un saber que establece enlaces y atribuciones entre características físicas y morales.

Es necesario agregar, a estos aspectos, los matices que añade la indagación de los imaginarios y regímenes visuales coloniales. En su artículo *Colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo interepistémico* (2011), Joaquín Barriendos elabora la noción de “colonialidad de ver” concibiéndola desde su transversalidad a otras colonialidades —de poder, de saber y del ser—, señala además que ésta “subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado” (p.15). La configuración de una *economía visual transatlántica* opera sobre una doble desaparición etnográfica: “la ‘invisibilidad’ evidente del observador” y “la invisibilización táctil y consumible de lo caníbal” (2011, p.22). Para Barriendos este ejercicio de la mirada perpetúa hasta nuestros días ciertos imaginarios panóptico-coloniales que tienen su punto de inflexión más importante en el *descubrimiento* del llamado Nuevo Mundo y la invención de la alteridad radical de lo monstruoso. El efecto directo de esta doble desaparición es la asimetría del registro, la institución de una mirada soberana que funda lo visible desde la construcción del otro como objeto de conocimiento que, a su vez, funda una asimetría radical.

Por último, el abordaje desde la perspectiva decolonial y específicamente la colonialidad del ver en la propuesta de Barriendos, permiten complejizar las dinámicas modernizadoras de la visualidad propias de la archivación y la fotografía incorporando a las alteridades en las dinámicas visuales de las instituciones de saber-poder.

III- Desclasificación y Operaciones

Materiales

La serie “Vulgo”² (1998) de Rosângela Rennó parte de una selección de fotografías pertenecientes al acervo documental de la Penitenciaría de Estado de São Paulo, en el Complejo Carandirú (Brasil). El archivo del Departamento de Medicina y Criminología resguarda alrededor de 15.000 negativos en placas de vidrio tomados entre 1920 y 1940, además de sus colecciones temáticas reunidas en varios volúmenes. Particularmente, este registro y su respectivo fichaje fueron supervisados por el psiquiatra José de Moraes Mello, profesional a cargo de este departamento. El objetivo de esta jurisdicción de la Penitenciaría era estudiar al sujeto delincuente y los factores delictivos, en una línea de trabajo directamente vinculada con la escuela de criminología lombrosiana —así lo apunta Silvana Jeha (2019)— se proyectaban los estudios antropométricos para un registro minucioso de las características del cuerpo de los sujetos y de sus particularidades.³

En la implementación de la criminalística tutelada por Morães Mello, la parte textual del fichaje fue inspirada libremente en el método francés (Jeha, 2019, p.129). Lo mismo ocurre con el registro visual, además de un despliegue técnico llamativo para la época, el encuadre de los detalles —sobre todo en el archivo de tatuajes— utiliza un plano corto que fragmenta el cuerpo de

2 Pueden consultarse imágenes de esta serie y su montaje en la página oficial de Rosângela Rennó en la siguiente dirección <http://www.rosangelarenno.com/obras/view/16/1> (Consultado 01/10/2022).

3 Entre los elementos que captaban la atención de Mello Morães se destacan los tatuajes, de ahí que el archivo Penitenciario cuente con un registro sistemático de los mismos, fichados y organizados en volúmenes que compilan 2600 folios.

los presidiarios. Las operaciones que Rennó pone en funcionamiento en esta serie son: la reproducción de las fotografías del archivo, la re-impresión que implica el cambio de escala significativo y la intervención pictórica de la imagen con una veladura roja. Gracias a las características de los negativos en vidrio, la imagen no pierde calidad. Además, la técnica de impresión elegida por Rennó permite manipular e intervenir la imagen durante el tiempo de impresión. El título de la serie refiere directamente a una de las entradas del fichaje criminológico en la adaptación de Morães Mello. La palabra *vulgo*, además de su uso peyorativo asociado a la palabra vulgar, es usado en portugués para referir a la idea de sobrenombre o apodo.

La técnica de impresión utilizada por la artista se conoce como *cibachrome* o *ilfochrome*. Consiste en una impresión en una superficie a base de poliéster, sensible a la luz, que genera una imagen positiva a partir del positivos de vidrio recuperado del archivo mencionado. Este procedimiento fotográfico permite la ampliación sin pérdida de calidad, pero también ofrece la posibilidad de aplicar filtros de revelado y otras intervenciones que dejan marcas en la copia final. Lo interesante de este modo de copiado es que permite volver a condensar luz y tiempo en la superficie fotosensible. El cambio de escala convierte a un negativo de aproximadamente 6 x 9 cm en impresiones de aproximadamente 160 x 120 cm; a su vez, Rennó selecciona un tipo específico de documentación fotográfica, el registro de los remolinos en el cuero cabelludo, que convierte en rasgos de individuación a partir de la identificación de iconos como el escorpión, el fénix o la corona destacados en la

impresión con una veladura roja. Estos rasgos, producto de los procesos materiales oficiados por la artista, apuntan a habitar ciertas fisuras del dispositivo disciplinario de fichaje donde aún se cuelan aspectos que hacen de los sujetos personas individuales. La lógica de la ficha policial, con tomas de frente y de perfil, queda relegada y el énfasis es puesto en la singularidad que titila en estos pequeños intersticios.

La obra de Rennó, sin dejar de reconocerlo, profana el origen del archivo para disponer a las imágenes en un contexto nuevo que nos permite ver las fotografías en clave crítica. Es interesante detectar como la clasificación y la separación —en tanto operaciones para regular lo real— se vuelven borrosas e inútiles cuando las imágenes están huérfanas del sistema que las acoge y significa. La estetización, que puja todavía por calcular al hombre, aparece desarticulada en esta serie porque las relaciones del saber y del poder con lo visible se han modificado. De esta manera, e inscritos en un nuevo contexto, los individuos de las fotografías, si bien encarnan la pose incómoda y el gesto impostado de la fotografía para los archivos disciplinares, se han desvinculado del sistema que les da sentido. En este sentido, su reaparición deja al descubierto tanto la arbitrariedad de este modo de dar a ver, como también algunos aspectos que nos permiten imaginar lo singular.

Por otra parte, el colectivo boliviano Mujeres creando⁴ (en adelante MC) trabaja —

⁴ Pueden consultarse imágenes y las cartas que conformaron el envío en la página oficial de Mujeres creando accediendo en la *Galería de Imágenes* a las entradas: “Carta Soldado”, “Altiplano Boliviano” y “Carta Presas” en la siguiente

para su lectura no autorizada de la Historia— con el archivo “Julio Cordero” (1900-1961) que compila las distintas experiencias del estudio fotográfico que Cordero fundó en La Paz (Bolivia). Este archivo cuenta con 100.000 negativos de placas de vidrio sin catalogar, de los cuales 5.000 son de acceso restringido a los familiares cercanos del fotógrafo. El origen obrero de Cordero le permitió tener una perspectiva amplia para retratar, con destreza, desde las clases campesinas hasta las elites de la ciudad. De manera que este archivo contiene registros de principios de siglo XX que dan cuenta de los diferentes estratos sociales de la ciudad. Sin embargo, su trabajo no se restringió a la fotografía social, también trabajó para la policía retratando delincuentes y prostitutas. Por estas cuestiones, el archivo Cordero es un buen ejemplo de la articulación de los distintos tipos de registro fotográfico dentro del archivo desde fines del siglo XIX: los archivos de las instituciones disciplinarias, sobre todo de cárceles, juzgados e instituciones psiquiátricas; y las colecciones que se conforman en función de la labor profesional de los fotógrafos, que generalmente permitían acceder a los diferentes tipos y estratos de una sociedad.

La disposición visual del archivo permite categorizar las imágenes diferenciando cuatro grupos humanos a partir de “las decisiones estéticas que realiza el fotógrafo y que abarcan el modo en que es construida la escena, el lugar en que son fotografiados los sujetos y la circulación de las fotografías” (Troncoso, 2016): estos son, los grupos de la elite, los cholos, los indios y los marginales. En este archivo, la pose, la escenografía y los usos sociales se imbrican con clasificaciones raciales

y tipologías normativas, y sobre este punto es que el colectivo boliviano apuntala con su presentación en la Bienal de Sao Pablo n° 26.

La propuesta de MC se compuso de un conjunto de cartas dirigidas al entonces presidente del Estado Plurinacional de Bolivia, Evo Morales. La operatoria que el colectivo utiliza para desarticular el carácter subalternizado de esas imágenes es devolverles la voz a los cuerpos topografiados por la cámara fotográfica. Las imágenes dejan de funcionar en el todo del archivo y cobran protagonismo en el formato epistolar. En las cartas, indios, campesinos y prostitutas recuperan la voz en primera persona y sus palabras se dibujan con el trazo manuscrito. La imagen en el contexto de la carta cobra nuevos sentidos, las individualidades ficticias son performadas a partir de estos mecanismos imaginativos que habilita el formato epistolar.

Asimismo, esta pieza establece nuevas categorías de organización del archivo, que —siguiendo a Troncoso (2016)— pueden articularse de la siguiente manera: la clase dominante, que se muestra en contextos jocosos y de festejo; los sublevados, aquellos indígenas que aparecen a través del lente de la fotografía policial; las mujeres, a través de fotos policiales consignadas bajo las etiquetas de prostitutas y ladronas; y por último, el ejército representado en fotografías que recuerdan a las campañas del ACRE (p. 5). En los textos de las cartas resuena la prosa popular, y estas personas subalternizadas nuevamente dueñas de su voz ponen en crisis la mirada ascética y lejana de la fotografía. Escribe la chola, apresada por asesinar a su violador, que no quiere ser india:

Yo no quería que me saquen esta foto. Porque desde que sé que las fotos existen quería una foto mía en mi valle, debajo de un sauce bien verde con mi blusa celeste y mi pollera rosada, con mis trenzas adelante y echada en el pasto sonriendo como yo soy [...] Ahora por estos policías desgraciados la única foto de mi vida es esta.

En el relato epistolar, la primera persona actúa como una suerte de portavoz, dónde se solapan las luchas por las desigualdades del pasado y las del presente, al mismo tiempo que se recupera un tipo de archivo ligado a las tradiciones orales y no a las tecnologías de la escritura civilizatoria, cuenta el soldado que partió hacia el Acre y nunca volvió:

Queda mi foto de recuerdo, mi foto que es un mapa de lo que perdimos en el Acre y con el Acre. Queda mi foto para decir que soy un anónimo, que no cuelga medalla alguna de mi pecho y que tras de mí deje un huérfano y un amor.

Por último, el temible Wilka Zarate cuenta:

Tu conoces mi historia, porque mi cadáver ha sido tu cuna y porque el viento del altiplano canta mi tormento en las noches de tormenta en las que tú has crecido. He sido asesinado en la cúspide de mi liderazgo sufriendo la división de los caudillos aymará.⁵

Las fotografías recuperadas para esta

pieza que otrora funcionaban en el todo del archivo y se identificaban por comparación, ahora, cobran sentido en su interacción con la palabra manuscrita. La plataforma y el contexto en el que se encuentran con el espectador se cimienta, en su recontextualización, sobre un andamiaje poético que recobra cierta singularidad y valida la experiencia de cada una de esas personas representadas que tienen la posibilidad de hablar de su destino trágico, aunque sea de manera imaginaria.

Apuntes Finales

Los desarrollos propuestos alrededor de los archivos fotográficos configuran un mapa problemático creciente que permite incorporar a la colonialidad como un factor esencial en las dinámicas visuales en América. En esta cartografía se superpone: el ingreso de los individuos al campo documental con el desarrollo de una serie de tecnologías de individuación ligadas a la fotografía, pero también con los efectos de la documentación y la normalización sumados a las tensiones que supone la mirada colonial en el diseño de las jerarquías de lo visible. Asimismo, la posibilidad de diseccionar la realidad y singularizar el acontecimiento para su comprensión y verificación, es lo que convierte a la fotografía en una herramienta para la clasificación y el orden. La capacidad de registro y la referencialidad construida como un vínculo físico con la exterioridad de la imagen nos lleva a concebir la producción de conocimiento en el acto mismo de la captura, como un efecto inherente a la técnica. Por último, en el uso específico de la fotografía como recurso disciplinar —a un mismo tiempo médico y policial— el resto de las disposiciones

5 <https://mujerescreando.org/altiplano-boliviano/>

de la mirada etnográfica, se imbrican con el proceso de transformación del poder punitivo que supone una dinámica panóptica de visibilidad de los cuerpos.

Por otra parte, la apropiación contemporánea de los archivos abre el tiempo anudado en los objetos, a su vez, su disposición en nuevos artefactos visuales permite poner a foco aquellos intersticios donde se cuele lo inarchivable, aquello imposible de cuantificar, catalogar y ordenar. La mirada de Rennó y Mujeres creando se vuelve sobre las ruinas del pasado para poner en escena la violencia panóptica y sus restos coloniales, la reducción de los cuerpos a datos objetivables, la invisibilización del poder en la mirada y sus asimetrías. Al mismo tiempo, su experimentación y sus ejercicios materiales con la fotografía permiten alumbrar las tensiones del presente que habitan en determinados objetos visuales contemplando sus significaciones, pero sobre todo las potencias sensibles y afectivas que éstos comportan. En el caso de las fotografías de archivo, el hecho de presentificar estos objetos y sus visualidades supone también actualizar las sedimentaciones y vestigios históricos tanto de sus condiciones de posibilidad históricas como de sus usos y efectos específicos sobre los individuos y sus cuerpos. En este sentido, los registros fotográficos en tanto práctica civilizatoria, con sus pretensiones de registrar y documentar los procesos modernizadores en América. Aunque constituyen al mismo tiempo documentos de la cultura y de la barbarie la presentificación de estos materiales permite explorar creativamente líneas latentes que no se rigen por los límites visuales que habilita la mirada soberana.

Referencias bibliográficas

- Aguilera, M. D. (2011). “La lección de Warburg es que no existe saber sin sufrimiento” Entrevista con Georges Didi-Huberman. *Revista Carta* (2), pp. 30-33.
- Barriendos, J. (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas* (35), pp. 13-29.
- Castro-Gómez, S. (1993) “Ciencias Sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’”. En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 145-159). CLACSO.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- Enwezor, O. (2008) *Archive fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (catálogo). New York: International Center of Photography.
- Foster, H. (2004) “An archival impulse”. *October*, 110, 3-22.
- Foucault, M. (2008a [1968]). “Las meninas”. En M. Foucault, *Las palabras y las cosas*

- (pp. 21-34). Siglo XXI.
- Foucault, M. (2008b [1975]). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Freund, G. (1983 [1974]). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Giunta, A. (2010) “Archivos”. En *Objetos Mutantes. Sobre Arte contemporáneo* (pp. 29-53). Santiago de Chile: Palinodia.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo. 1920-1910: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Jeha, S. (2019). “Cicatrices que falam”. *Revista de fotografía ZUM* (16), pp. 112-131.
- Lombroso, C. (1876) *L'uomo delinquente Studiato in rapporto alla antropología, alla medicina legale, ed alla discipline carcerarie*. Milán: Ulrico Hoepli editore [BN].
- Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la Historia*. SansSoleil.
- Olivari, M.C. (2018). “Archivos desclasificados y vigilancias visuales. Subversión documental y desclasificación artística En nuestra pequeña región de por acá de Voluspa Jarpa”. *Alzaprima* (11), pp. 9-21.
- Spieker, S. (2008) “The big archive. Art from bureaucracy”. *The MIT Press*, 12(10).
- Troncoso, V. (2016) “Registros fotográficos normalizados: Sistemas de control y subversión en la obra del Colectivo Mujeres creando”. *Revista Atlas*, s/p.