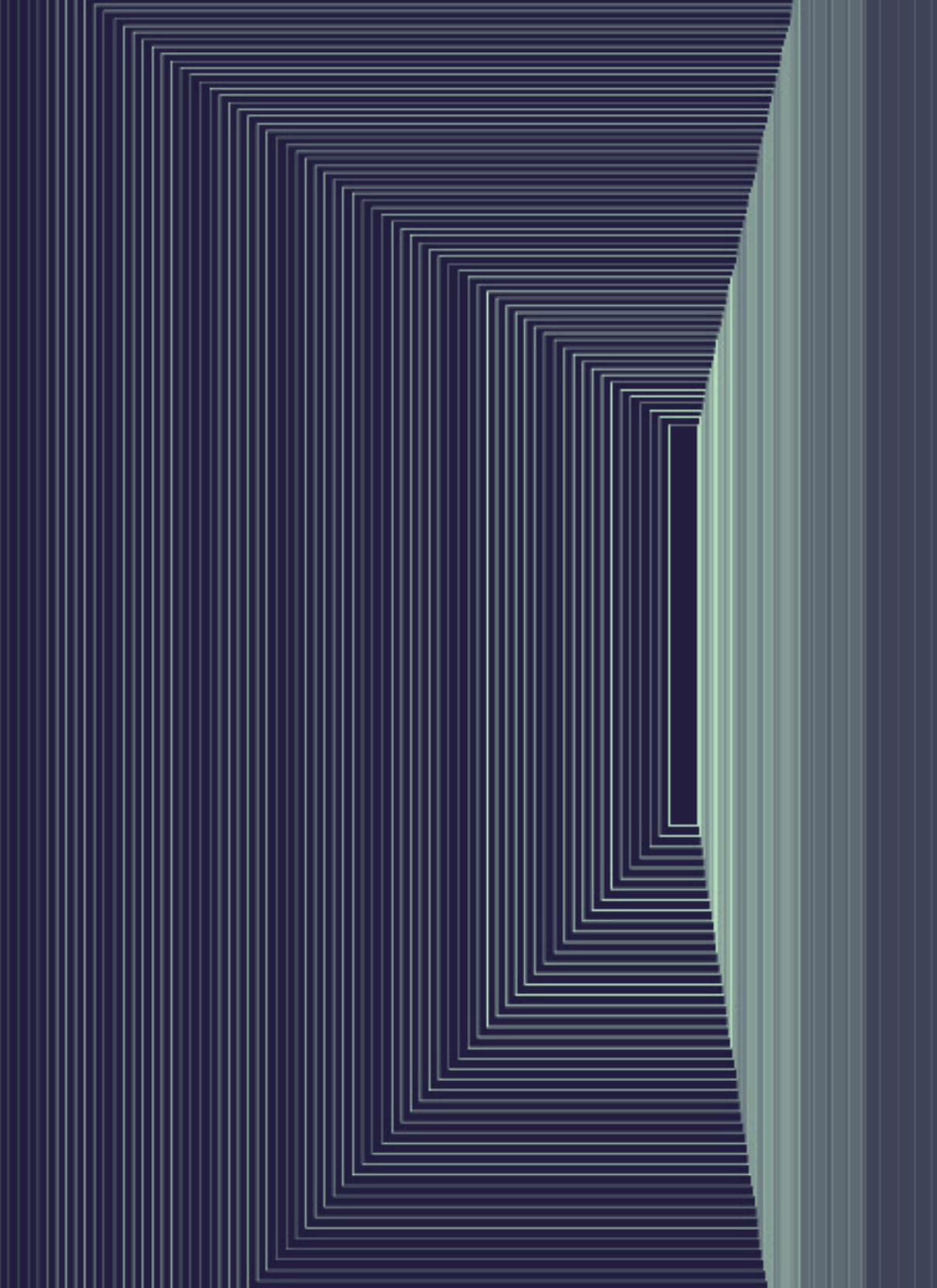


Y
ARCHIVO
MEMORIA



Cinco acercamientos al archivo a través de la fotografía

Fabiola Iza

“Archivar es llevar a cabo una suerte de entierro, colocar algo en un féretro”,¹ afirmaba Achille Mbembe en el ensayo “El poder del archivo y sus límites”, publicado en 2002. En coincidencia con el filósofo camerunés, muchas de las reflexiones escritas entre finales del siglo xx e inicios del XXI alrededor la figura del archivo la relacionan con un pasado que ha quedado cerrado, un evento concluido que sobrevive a través de vestigios materiales. “Sus sombras y huellas inscritas sobre papel son preservadas como tantas otras reliquias”.² Por ello, en palabras de Mbembe, el archivo es templo y cementerio: el lugar donde el Estado resguarda una historia que venera por ser fundacional pero también el sitio donde desea cesar o neutralizar esas mismas “pruebas” del pasado.

Debido a la minuciosidad con que diseccionó la naturaleza política del archivo, el acercamiento de Mbembe permanece relevante pero, para quienes trabajamos desde el campo de la cultura visual, también ha dejado ver otra limitante que no fue contemplada por su autor: las fotografías han sido ignoradas al formular las operaciones que constituyen a un archivo. Éste, dice Mbembe, es el producto de un juicio; es el resultado de un proceso de selección y discriminación ejercido por un poder y una autoridad específicas. Así, lo que se determina digno de ser preservado —lo “archivable”— se conserva en un espacio público y se consulta bajo las condiciones que el propio Estado impone. Por ende, el archivo —principalmente documentos escritos relacionados con el funcionamiento del aparato estatal, según Mbembe— es un estatus y no algo intrínseco a lo que se resguarda; es una condición que le es otorgada [e, infiero, que le puede ser negada igualmente].

A través de los documentos archivados se ensayan narrativas que unen retazos, pequeñas notas provenientes de tiempos asincrónicos que serán ensambladas y ordenadas dentro de nuevas historias con la pretensión de ser coherentes. Como si refiriéramos a una obra musical, en el archivo se urde un tiempo otro que es producto de una composición,³ “el tiempo de la copropiedad”. Éste, explica Mbembe, es posibilitado por la distancia, temporal y física, que es la condición misma de existencia del archivo: para que los documentos puedan pertenecer a una sociedad, es necesario que dejen de pertenecer a sus creadores.

La copropiedad del archivo, esto es, su pertenencia común entre los miembros de una sociedad gobernada, representa un grave riesgo para el Estado.⁴ Si bien contiene las bases de su existencia y forma, también abre la puerta a que esas mismas pruebas sean revisadas y cuestionadas. Esa latencia doble, paradójica, lleva al Estado a desear devorar el tiempo —el pasado— contenido en el mismo archivo. La solución es condicionar su consumo por medio de una serie de reglas y parámetros preestablecidos para su consulta que “domesticar la violencia y la crueldad de la que son capaces esos ‘restos’”⁵ y, asimismo, pretenden controlar la manera en que es decodificado y hecho público. “El poder del Estado yace en su habilidad para consumir tiempo”, lo que Mbembe denomina como “actos cronofágicos”.⁶

Aunque coincido con el argumento general del autor, es decir, que los archivos no son entidades neutras donde se resguarda la memoria sino instituciones complejas de conocimiento y poder —en términos foucaultianos, un dispositivo—, también considero que los límites que identifica pueden ponerse a prueba si ampliáramos el margen de lo archivable. Al considerar a las fotografías como documentos e incluirlas en los archivos, éstos pueden transformarse en un terreno fértil para hacer presente el pasado y revertir las violencias constituyentes que yacen en ellos y moldean la vida en común. Esto gracias a que el entendimiento de este medio ha sido expandido, renovado y transformado durante los últimos quince años por diversas pensadoras que han analizado la cultura visual influenciadas por los estudios decoloniales y posturas antiimperialistas.

Tomando prestadas algunas de esas ideas, en las páginas siguientes desarrollaré cinco puntos que hilan conceptos alrededor de lo que es una fotografía, las relaciones que éstas pueden entablar con el mundo, y su resonancia en la figura del archivo como un espacio de imaginación política. Mi intención es esbozar un acercamiento panorámico y fragmentado —una especie de colcha de retazos— sobre los mecanismos relacionales mediante los cuales los archivos se vuelven parte —no propiedad— de una comunidad.

1 La ciudadanía de la fotografía

¿Qué es una fotografía? Tradicionalmente, ésta se ha concebido como una imagen que captura un instante, una rebanada de la realidad delimitada por un marco. Una fotografía sería el producto de un punto de vista estable, aquel de quien sostiene la cámara y presiona el disparador y cuyo resultado materializa un evento con una perspectiva fija, aparentemente inamovible. En cambio, Ariella Azoulay ha propuesto que “una fotografía es el producto del encuentro entre varios protagonistas, principalmente fotógrafo y fotografiado, cámara y espectador”⁷ y, como tal, queda sujeta a la reconstrucción posterior de otros puntos de vista, aquellos de cada uno de sus participantes.

La fotografía no media únicamente relaciones entre personas sino también con los poderes que las gobiernan; no obstante,

no todas las personas que participan del evento fotográfico lo hacen de la misma manera. Ni siquiera están todas al tanto de que este evento esté sucediendo, ciertamente no en el momento mismo en el que acontece. Tampoco pueden ver el producto de este evento todas las personas involucradas y, aquellas que sí lo ven, no tienen permitido necesariamente usar el producto en la misma manera.⁹

Ante esa asimetría de poder, en *El contrato civil de la fotografía*⁹ Azoulay ha planteado que la naturaleza relacional del evento de la fotografía, el encuentro, forja un tipo específico de ciudadanía, conformada por quien sea que se dirija a otras a través de la foto, quien sea la destinataria o la persona retratada en ella. Esta recién inaugurada ciudadanía no requiere reconocimiento de autoridad alguna, es una relación que se establece entre iguales y que limita a los poderes gobernantes. En consecuencia, el estatus ético conferido conlleva a que, como ciudadana de la fotografía, una pueda “hacer uso de su propia imaginación civil para completar los múltiples puntos de vista que, de haber sido producida, la imagen fotográfica puede haber registrado”.¹⁰

2 Desconfiar de la fotografía

Para desafiar el sentido que le ha sido impuesto por una autoridad o un poder soberano, la fotografía debe mirarse una y otra vez. A menudo, su fiabilidad suele ponerse en entredicho pues la imagen que contiene siempre está sujeta a la manipulación, ya sea por medios técnicos (el fotomontaje, la alteración digital, en el revelado y ampliación) o por haber sido escenificada.

Desconfiar de una fotografía con motivo de una probable alteración es temer la pérdida de su subordinación al poder que desea controlarla, lamentar su eventual fracaso como portadora del sentido que le asigna férreamente una autoridad.

Es exactamente este fracaso lo que convierte a la fotografía en un medio civil y en una fuente invaluable. Lo que queda escrito en ella es siempre excesivo en relación con cualquier representación soberana que un lado o el otro —sea el fotógrafo, la persona fotografiada o la persona a cargo de la “arena” en que la fotografía fue tomada— intenten imponer sobre ella.¹¹

De la misma manera, los archivos deben ser consultados persistentemente; debemos reclamar el acceso a ellos. ¿Quién posee los archivos? ¿De cuál autoridad dependen? ¿Cuáles son las formas en que son decodificados y hechos públicos? Aquí se hace patente, de nueva cuenta, la ausencia de la fotografía dentro de las teorizaciones sobre el archivo, pues pierde de vista que ésta, como documento, resulta de un encuentro entre personas¹² en el que, además, queda inscrita la tierra [común] sobre la que se encuentran.

Conforme sigamos mirando, esta superficie compartida comienza a revelarse y, con ello, también se va desarticulando el sentido que le ha otorgado la autoridad que busca conservar el monopolio de su interpretación. Así, el archivo, como la fotografía, se muestra inconcluso.

3 La mirada recíproca

Sumándose a la afirmación categórica de Ariella Azoulay de que la fotografía no es un evento terminado, el académico británico Nicholas Mirzoeff ha planteado la necesidad imperiosa de reclamar el derecho a mirar.¹³ Históricamente, éste ha sido ejercido de manera exclusiva —y unidireccional— por una autoridad: un ojo vigilante encarnado en la figura del capataz que monitoreaba el trabajo constante de las personas esclavizadas en una plantación, en el panóptico que introyectó una sensación de vigilancia incesante en las personas encarceladas, en “la mirada masculina” que ha reificado y objetualizado sostenidamente a los cuerpos de las mujeres, o en los *drones* que bajo el complejo militar-industrial actual sobrevuelan regiones enteras en busca de “personas enemigas”.

El monopolio de la vista se remonta incluso a la época de Herodoto quien, en sus escritos, cuenta que entre los pueblos nómadas escitas acostumbraban teparle los ojos a sus esclavos para evitar que se escaparan. De manera similar, en las plantaciones estadounidenses los esclavos tenían prohibido levantar la mirada y dirigirla a su amo, cuya autoridad podía “definirse como el poder sobre la vida, biopoder, que fundacionalmente se tradujo como autoridad sobre el ‘esclavo’, es decir, sobre la vida humana mercantilizada”.¹⁴ Bajo la organización política moderna, nos dice Yates McKee, es el Estado —ahora un engranaje complejo de poderes ligados inextricablemente con el capital— quien se arroga el monopolio de la visión y la escucha, acaparando el derecho de “aparecer y silenciar, de hablar y actuar”¹⁵ y, por ende, de construir al Otro a través de la visión.

La mirada mutua es una forma de involucramiento visual que enfatiza el respeto entre aquella persona que mira y aquella que se establece como sujeto de la imagen. Su eje bidireccional se opone a las nociones tradicionales —jerárquicas— de la mirada en las que quien observa sostiene un poder sobre su sujeto. Su establecimiento, señala Nicholas Mirzoeff, nos permitiría construirnos las unas a las otras en un intercambio que no produzca plusvalía alguna. Esto es, podríamos generar un terreno, un tiempo y un espacio común a partir del reconocimiento recíproco, donde se cuestione el derecho a la propiedad del Otro. Reclamar este derecho es inventar formas nuevas de relacionarnos a través de la imagen.

4 Los comunes visuales

“De manera similar a la tierra, la fotografía conserva la huella de los comunes.”¹⁶ Inspirado por *the commons*, el término legal inglés que denominaba a “la tierra común” cuyos recursos eran puestos a disposición de una población que tenía derecho a su disfrute y acceso, Nicholas Mirzoeff ha planteado la urgencia de enfrentarnos a las imágenes —seamos creadoras o consumidoras— como “los comunes visuales”.

Al igual que la mirada recíproca, los comunes visuales se predicán sobre lo que es compartido. “Consideremos a la memoria: existe, no puede ser representada y es individual. Pero la fotografía la suplanta con una forma material que se convierte en sí misma en una especie de memoria”.¹⁷ Siguiendo este planteamiento, los comunes visuales engloban buena parte de las imágenes, videos y demás artefactos visuales que circulan en la sociedad o *comunidad*, ya sea dentro de los medios tradicionales, redes sociales u otras plataformas. “El potencial radical y democrático para hacer común la memoria visual”¹⁸ crece de manera proporcional al surgimiento de nuevos medios de producción visual.

5 La imaginación civil posibilita la reversibilidad

Achille Mbembe, a quien cité al inicio, menciona que el archivo reúne documentos escritos que se relacionan, principalmente, con el funcionamiento del Estado. Mientras que los archivos fotográficos pueden contener imágenes de conmemoraciones y eventos de orden oficial, también incluyen momentos compartidos entre una comunidad, muestras de la vida social. ¿Quién decide su relevancia? ¿Cuál es el contexto político que los definirá como relevantes —archivables— o irrelevantes?

Al reclamar el derecho a la creación del archivo podemos despojar al Estado de su monopolio de la visión, y también de la memoria. Por lo general, las imágenes que pueden despertar empatía dentro de una población se enfrentan a un sinfín de dificultades para circular puesto que ejercen un llamado a la acción. Cuando se crean archivos que retratan injusticias o el infortunio experimentado por un grupo del cual no formamos parte y son consumidas por la sociedad, como espectadoras, se generan vínculos afectivos y de responsabilidad. Esto sucede a través de lo que punza en una imagen, en el sentido en el que describía el *punctum* Roland Barthes, como algo que se despierta en la imagen y me llama o convoca hacia ella. Esta es una precondition clave para generar solidaridad a través de la espectaduría¹⁹ pues es donde se genera un territorio común.

No obstante, las imágenes tienen potenciales múltiples para convertirse en sitios de disputa. Es cierto que mediante la creación de nuevos archivos podemos desafiar a los poderes soberanos que monopolizan el derecho a de-

cidir qué puede verse y qué no, qué puede recordarse y qué se condena al olvido, pero el poder para cuestionar lo que encontramos sobre la superficie fotográfica también puede ejercerse a través de la imaginación, la intervención y la transmisión. Ariella Azoulay denomina imaginación civil al uso conjunto de estas tres facultades al acercarse a una imagen y a un archivo, que son:

las prácticas principales a través de las cuales los investigadores y los artistas ejercen hoy en día su derecho al archivo, esto es, el derecho a compartirlo, a hacer uso de él de formas en las que no sea tomado simplemente como un depósito del pasado, que almacena materiales que documentan lo que ha terminado y lo que se ha hecho.²⁰

Ahora, “conforme el capitalismo revoluciona constantemente la vida social, los comunes visuales deben hacerse y rehacerse”²¹ y la ciudadanía de la fotografía incluye dentro de la imaginación civil el uso —o la subversión— de las muchas innovaciones tecnológicas que caracterizan a nuestra época. Actualmente, los comunes visuales se crean de manera preponderante a través de fotografías en red, imágenes que circulan mediante nuevas plataformas para la creación y diseminación de imágenes, así como de los métodos operativos que las activan y movilizan. “En un momento en el que la fotografía y la cámara se han extendido hacia afuera de su centro tradicional, la fotografía debería ser percibida como el producto de una red de agencias”,²² las cuales quedan sujetas a las intervenciones de la imaginación civil.

A pesar de que los poderes soberanos puedan ejercer, temporalmente, el control sobre los significados de lo que se muestra en una fotografía, éstas permanecen inherentemente abiertas, y están sujetas a que los significados que se le han asignado o impuesto sean *reversibles*. En sus múltiples escritos sobre el tema, Ariella Azoulay ha explicado que la reversibilidad enfatiza que la interacción entre quien presiona el disparador de la cámara, el sujeto de la fotografía y la persona que la mira no es fija y la realidad que se ha concretado a partir de ella puede revertirse, regresar a un punto cero que permita reconstruir el mundo desde una nueva perspectiva.

Estas cinco herramientas-concepto posibilitan transformar al archivo de un dispositivo disciplinario a un espacio compartido donde el futuro puede replantearse de manera conjunta. Así, la fotografía y el archivo permanecen siempre abiertos al futuro. Gracias a la imaginación civil, los significados impuestos por los poderes soberanos se enfrentan a nuevos e inesperados límites.

1. Achille Mbembe, "The Power of the Archive and Its Limits", en Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid y Razia Saleh (eds.), *Refiguring the Archive*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002, pp. 19-26.
2. *Ibíd.*, p. 19.
3. *Ibíd.*, p. 21.
4. Al mencionar al Estado a lo largo del ensayo estaré refiriéndome a una entidad no monolítica que se intersecta con los poderes neoliberales. Esto es, lo abordo como una entidad que ha sido cómplice en la promoción de políticas de mercado que exacerbaban la inequidad y actúan en detrimento del Estado de bienestar. Este engranaje se expresa con una fuerza particular en las formas en que el Estado vigila y controla a su población, reprimiendo las expresiones disidentes y enfocándose principalmente en comunidades marginadas, apoyándose en los organismos que distribuyen las imágenes y sonidos que circulan en la esfera pública. Esta conceptualización parte del análisis que realiza Yates McKee en "*Ojos y oídos*", texto al que refiero más adelante.
5. *Ibíd.*, p. 22.
6. *Ibíd.*, p. 23.
7. Ariella Azoulay, "What is a photograph? What is photography?", en *Philosophy of Photography*, vol. 1, núm. 1, 2010, p. 11, en intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/pop.1.1.9/7 [Última recuperación: 30 de marzo de 2020].
8. *Ibíd.*, p. 12.
9. Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, trad. Rela Mazali y Rubik Daniele, Nueva York, Zone Books, 2008.
10. Ariella Azoulay, *op. cit.*, p. 13.
11. *Ibíd.*, p. 10.
12. El encuentro entre personas también involucra a personas no humanas. Esto se vuelve particularmente relevante cuando nos encontramos ante fotografías de tipo extractivo, en las que un río, una montaña u otro cuerpo natural participa de ese encuentro en el cual quien se ha posicionado detrás de la cámara desea extraer algo de él.
13. Nicholas Mirzoeff, "El derecho a mirar", trad. David Montero Sánchez, en *Revista Científica de Información y Comunicación*, núm. 13, 2016, pp. 29-65.
14. *Ibíd.*, p. 38.
15. Yates McKee, "*Ojos y oídos*". *Estética, cultura visual y la exigencia de una política no gubernamental*, trad. Fabiola Iza, México, Taller de Ediciones Económicas, 2020, pp. 28-29.
16. Nicholas Mirzoeff, "The visual commons: counter-power in photography from slavery to Occupy Wall Street", en James Eder y Charlotte Klonk (eds.), *Image Operations: Visual Media and Political Conflict*, Manchester, Manchester University Press, 2017, p. 211.
17. *Ídem.*
18. *Ibíd.*, p. 212. En relación a lo "democrático", es importante matizar aquí que, además de presentar una visión utópica de los nuevos medios, Nicholas Mirzoeff se enuncia desde el norte global, donde el acceso a los medios de producción de imágenes y las redes de circulación de las mismas goza de una distribución más amplia.
19. Kevin Coleman, "Solidarity in Spectatorship", Jessica Stites More y María del Carmen Suescun Pozas (eds.) *The Art of Solidarity. Visual and Performative Politics in Cold War Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2018. El autor plantea estas ideas en relación con el caso específico de la huelga de bananeros en Colombia contra la compañía estadounidense de importación de plátanos, United Fruit Company, en 1954.
20. Ariella Azoulay, *Historia potencial y otros ensayos*, trad. Marcela Torres Martínez, México, Taller de Ediciones Económicas, 2014, p. 17.
21. Nicholas Mirzoeff, *op. cit.*, p. 212.
22. Roi Boshi, "LATENT IMAGES ON THE CAMERA'S WALL: Forensic aesthetics as photography", en *photographies*, vol. 12, núm. 2, 2020, p. 258.

Referencias bibliográficas

Azoulay, Ariella, *The Civil Contract of Photography*, trad. Rela Mazali y Rubik Daniele, Nueva York, Zone Books, 2008.

___ "What is a photograph? What is photography?" en *Philosophy of Photography*, vol. 1, núm. 1 [2010], pp. 9-13, en intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/pop.1.1.9/7 [Última recuperación: 30 de marzo de 2020].

___ *Historia potencial y otros ensayos*, trad. Marcela Torres Martínez, México, Taller de Ediciones Económicas, 2014.

Boshi, Roi, "LATENT IMAGES ON THE CAMERA'S WALL: Forensic aesthetics as photography" en *photographies*, vol. 12, núm. 2, 2020, pp. 257-272.

Coleman, Kevin, "Solidarity in Spectatorship" en Jessica Stites More y María del Carmen Suescun Pozas (eds.), *The Art of Solidarity. Visual and Performative Politics in Cold War Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2018, pp. 215-240.

Mbembe, Achille, "The Power of the Archive and Its Limits" en Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid y Razia Saleh (eds.), *Refiguring the Archive*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2002, pp. 19-26.

McKee, Yates, "Ojos y oídos". *Estética, cultura visual y la exigencia de una política no gubernamental*, trad. Fabiola Iza, México, Taller de Ediciones Económicas, 2020.

Mirzoeff, Nicholas, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality* (Durham y Londres: Duke University Press, 2011)

___ "El derecho a mirar", trad. David Montero Sánchez, en *Revista Científica de Información y Comunicación*, núm. 13, 2016, pp. 29-65.

___ "The visual commons: counter-power in photography from slavery to Occupy Wall Street" en Eder, James y Klonk, Charlotte (eds.), *Image Operations: Visual Media and Political Conflict*, Manchester, Manchester University Press, 2017, pp. 208-218.