

EL ARCHIVO COMO TERRITORIO

NOTAS SOBRE LA REACTUALIZACIÓN DEL SENTIDO DE LAS IMÁGENES

Juan Carlos Belón Lemoine

Fotógrafo peruano. Doctor en Ciencias Políticas por la EHESS y el Instituto de Ciencias Políticas de París (IEP) Centro de Investigación y Estudios para la Fotografía (CIEFO) belonlemoine@gmail.com



La palabra territorio, término polisémico, indefinido y variable que es utilizado por diferentes disciplinas; puede ser considerado como espacios de vida, así como trayectos en lugar de puntos fijos (Deleuze y Guattari y el nomadismo). La intención es la de compartir experiencias en el dominio del archivo, tomando la experiencia como proceso psíquico.

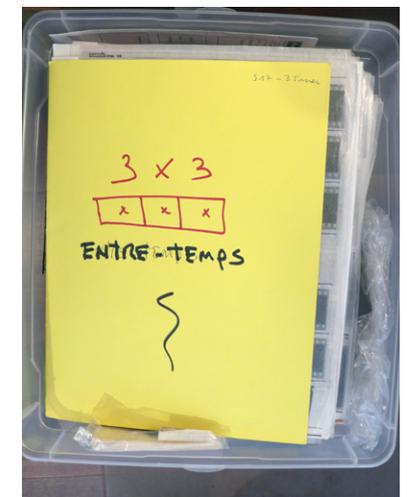
El archivo, entendido como un territorio, nos remite no solo a su materialidad sino que contiene una realidad interior. En ese sentido, es algo cambiante o no terminado que se encuentra más cercano a un rizoma que a una raíz. Entonces asociar el territorio a una identidad en la época de hiperconexión en la que vivimos puede inducir a errores y ser reductor, pues la identidad se reconfigura incesantemente y no se le puede anclar en el tiempo. Es como la vida de uno mismo que se está construyendo de manera ininterrumpida, se encuentra en-acción.

El archivo como territorio se encarna de manera singular en una obra producida fuera del lugar de origen, puesto que se trata de crear un nuevo territorio en el que se produce un entrelazamiento de las relaciones entre el país de origen y el de acogida, así como las relaciones sociales y de trabajo.

Empezar una vida en otro lugar –con una cultura diferente y otros epistemes–, pone en juego nuestra capacidad de reconfigurar nuestro propio territorio. Territorio mental que es vital en la construcción de una narración que nos permita seguir viviendo y fabricando un modo de estar en el mundo.

Dicha experiencia participa de lo marginal, de lo periférico, de lo fronterizo; supone amasar, reunir, cruzar, volver a ver, resistir y encontrar. Vivir con lo que uno llegó al dejar el país, sin alejarse de él y en lo que se transformó al contacto con el país actual, una de las maneras que adopta la resiliencia.

Es dentro de esas consideraciones que hay que entender el territorio que se va a explorar porque es, en su interior, que se encuentra el camino que han seguido las imágenes para poder existir. Teniendo en cuenta la red de intenciones que llevan a que la imagen sea



posible, a su fabricación, constituyendo una huella superviviente de una acción que produce conocimiento. Privilegiando el proceso que lleva al nacimiento de las imágenes, tanto o más que el resultado en sí mismo.

Circunscribo el sentido de *Territorios*, en este texto que trata de mi propia práctica sobre y con el archivo (fotografías, textos y documentos), al tejido de vecindades y de solidaridades, de semejanzas y de analogías que entran en cuenta cuando configuramos y re-configuramos nuestras vidas. El archivo como el lugar que nos permite seguir viviendo, incluyendo los mentales o geográficos y los sociales, así como los psíquicos.

El archivo puede ser considerado como una *modo* visual de producción de conocimiento por las diferentes operaciones que implica, tales como la selección, el montaje y los vínculos que establecemos entre un conjunto de imágenes. Igualmente, por las posibles articulaciones y correspondencias entre los diferentes fragmentos que lo constituyen, considerando el choque de temporalidades que se produce en el esfuerzo por hacer resurgir el pasado en el presente y el presente en el pasado. El archivo posee una temporalidad polifórmica.

Es la explotación artística de los documentos a través del prisma del pensamiento del filósofo alemán Walter Benjamin, en particular el de la imagen dialéctica, lo que nos procura herramientas para reconsiderar el archivo con relación al tiempo y sus temporalidades. Al sumergirnos en un archivo se produce un encuentro del pasado correspondiente al momento de su creación y el presente de su explotación/utilización con sus potenciales significados, porque las imágenes de un archivo llevan inscritas, en ellas mismas, las posibilidades presentes y pasadas, siendo el contexto de creación de documentos y el contexto de su utilización los que son determinantes en su comprensión (Benjamin, 1989).

En lo que respecta a un archivo que contiene imágenes, me reconozco en el enfoque de Jean-Christophe Bailly y Georges

Didi-Huberman cuando consideran que la imagen se encuentra fuera del tiempo, en ella intervienen varias temporalidades donde todos los tiempos se encuentran (Bailly y Didi-Huberman, 2000). Por ello me refiero al archivo como un punto de partida, no entiendo el archivo como algo cerrado, sino como un objeto que me permite redefinirme proyectándome a una nueva producción.

No todo emerge y se manifiesta al momento de su producción, ésta se puede presentar mucho más tarde cuando se le ve con los ojos del presente y la puesta en perspectiva del camino recorrido. El encuentro entre el archivo y su utilizador, en este caso, yo mismo en tanto que productor de las imágenes contenidas en el archivo y el momento –el ahora– en que decido hacer una inmersión en el mismo.

No se trata de un retorno al pasado, como lo puede sugerir el tiempo cronológico, sino el surgimiento del pasado en el presente. En ese sentido, el archivo es más que un recurso, por la capacidad de evocación que posee, por su condición de devenir, abierto a una infinidad de interpretaciones y apropiaciones.

Por la posibilidad que ofrece de una re-elaboración de experiencias del pasado, de una re-constitución del pasado no se le puede considerar como un objeto estable, acabado, al que se le puede transmitir sin más. Se le tiene que estimar como algo dinámico, dialéctico en tanto que es el presente que lo actualiza.

Los usos y las intenciones que se puede dar a las imágenes fabricadas son múltiples y diversas. La reevaluación de su estatus es permanente y adopta estilos e intenciones variadas, el proceso de selección es continuo. Entran en su valorización una multitud de factores, además de los estéticos, sociales, culturales, políticos e históricos. Es en el uso de la imagen y de la interpretación subjetiva que se hace de ella –luego de producirla– lo que determina su carácter, más que la intención que se tiene al momento de hacerla. Es el valor de uso lo

que es esencial en las imágenes y no lo que deberían ser¹.

Trabajar sobre un archivo de imágenes fotográficas es un proceso que lleva a la actualización de los posibles de una totalidad que puede ser reconfigurada en cada utilización. La fotografía tiene un poder de consignación porque puede ser objeto de archivo. El archivo como *corpus*, como una materia a la que luego hay que trabajar, modelar. Considerando que el archivo es de naturaleza relacional y es un término mnemotécnico, nos abre la posibilidad de una reestructuración permanente².

Es en un momento de estancamiento creativo que nace el interés por explorar mi propio archivo de fotografías, en gran parte en formato analógico (negativos en b/n y en color de 120 mm, 35 mm, placas 4'x5' y diapositivas a color), copias en papel y documentos que atestan una práctica continua y prolongada. El mismo que pasa a ser un territorio con una multiplicidad de soportes, contenidos, vivencias y memorias que informan sobre las intenciones del fotógrafo en el proceso de la fabricación de imágenes. Testimonio de una actividad a lo largo de una vida. Constatar que para seguir hacia adelante hay que volver y mirar hacia atrás, ver lo que se ha hecho, buscar intenciones, razones, encontrar la conexión y la articulación con el presente.

Es el tiempo el que aporta una coherencia a esos procesos que no obedecen a un orden, que se presentan a uno sin que provenga de una idea o de un proyecto. Procesos que caen por su propio peso, que suceden porque tenían que suceder, procesos que han madurado en el subconsciente y que comprenden, por supuesto, intervalos y lagunas.

Significa también un cambio de paradigma, pasar de un mundo a otro, del analógico

1 Entrevista a Georges Didi-Huberman, Art Press n°. 438, (pp. 08), 2016.

2 Según Gerhard Richter, el archivo es un término mnemotécnico que designa la obra del artista y su materialidad.

de la película/film como soporte, con copias en papel fotográfico; el mundo del laboratorio, de la cámara oscura, el cambio de «creencias» sobre el estatuto de la imagen fotográfica. Del otro lado, el mundo de la imagen digital, algorítmica, nacida para ser modificada³, a la fabricación y difusión exponencial de imágenes, a la diversidad de fuentes de producción de imágenes, así como a la función de las imágenes en circulación. Todos nos hemos convertido en productores y transmisores.

Se avanza, entonces, con las herramientas y conocimientos que constituyeron la fotografía en sus inicios hacia un terreno en gran parte desconocido, el digital, que tiene actualmente un desarrollo exponencial, a tal punto que se constituye como hegemónico. Pero se avanza, al mismo tiempo, con los conocimientos del presente actualizando los posibles. Se trata de un encuentro, el surgimiento de un posible situado en el pasado en el *ahora* del tiempo presente. El conocimiento que tenemos del pasado varía necesariamente en función del presente.

Las nuevas tecnologías inducen nuevas direcciones e imponen nuevas prácticas, otros gestos, otras manera de ser y estar en el mundo. La digitalización es parte integrante de ese proceso y acompaña las diferentes fases (búsqueda, identificación, selección, clasificación, fechado). La computadora y el escáner reemplazan al laboratorio, la post-producción es una fase esencial, como lo era el revelado y el copiado. Frente al acto digital que producen archivos virtuales, el archivo físico (*films*, copias en papel) se erige en guardián de un original expuesto a ser revisitado, re-activado.

Lo que sostiene y reúne éste proceso en el territorio del archivo es un interés renovado por lo que no ha cambiado en mi práctica fotográfica, el *tiempo*, como actividad, como espacio, como materia (Lamelas, 1969; Mulas, 1971-1972). Esa es una línea que atraviesa mi

3 Es interesante el uso que hace el francés de la palabra digital, «numérique», para significar que lo digital esta compuesto de dos dígitos 01, reproducibles en combinaciones infinitas.

producción y que se sitúa por encima de lo analógico y lo digital.

Concretamente, el modo operatorio ha consistido una inmersión en un archivo compuesto de miles de «clichés», de negativos de la producción pasada y del presente conformado por tarjetas de memoria digitales. Considerando al archivo como el lugar donde se da un orden (Derrida, 1995) a un corpus de imágenes hechas a lo largo de una vida. Se empieza por volver a mirar, dando inicio a un nuevo ciclo de operaciones artísticas, las cuales evolucionan a medida que se avanza en la observación intencionada de ese corpus (Arlette, 1989) en un proceso de búsqueda de uno mismo, haciendo memoria del surgimiento de las circunstancias (Roche, 2019) que han determinado que se tome una u otra fotografía en un momento específico. Aparecen ciertas líneas de interés, lo que da lugar a la posibilidad de una organización. Es la singularidad de cada imagen la que hace posible que sea conectada a una cantidad infinita de otras imágenes.

Buscando negativos durante horas, dándole vuelta al archivo hasta encontrar lo que buscaba. Lo interesante de esa búsqueda es que en ese proceso tengo la satisfacción ocasional de encontrar otros negativos, otras imágenes que no esperaba y que me proyectan hacia nuevas posibilidades.

Se hacen evidentes las relaciones entre unas y otras imágenes al conectarse o al estar próximas, o que sea el espectador quien posteriormente pueda circular de manera libre entre las imágenes y co-producir, siendo más que el receptor de un saber, como lo menciona Farocki⁴. La preferencia por seleccionar tres o cuatro imágenes que se encuentran en un mismo negativo, una a continuación de la otra, es para significar el espacio de tiempo que corre entre unas y otras; y el tiempo (intervalo) de la mirada que se ejerce en el momento en que se realizaron. Es, por otro lado, ejecutar uno de los

protocolos de la época analógica al momento de la toma, buscando variar el diafragma y el tiempo de exposición, lo que da lugar a que, aunque mínimas, las diferencias entre una y otra imagen, separadas por segundos, den cuenta de otra realidad.

Salen a la luz prácticas experimentales, tanto al momento de la toma como en el revelado y el copiado. Se identifican las señales del paso del tiempo en los materiales (negativos y copias) que acentúan o cambian el sentido de las imágenes. Se toma consciencia que los errores (del dispositivo) pueden formar parte de una manera de trabajar. Se descubren simplemente imágenes de las que no se tenía el recuerdo y que adquieren un nuevo sentido al momento de observarlas. Resumiendo, la obra anterior no es considerada como algo cerrado, terminado, sino que se entiende como un punto de partida, generando nuevas obras.

Pero no se puede valorizar todo, en muchos casos se impone la discriminación, porque el encuentro entre el pasado y el presente genera destellos. Otras miradas podrán descubrir otras intenciones. Las imágenes cambian según cuándo se miren y qué conocimientos se lean. Es el utilizador el que concretiza el encuentro entre ese *antes* y el *ahora*. ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bailly, J. (2008). *L'instant et son ombre*, Seuil (pp. 53-54.)
 y Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Editorial De Minuit.
- Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*. (pp. 422). Traduction de Jean Lacoste. Paris, Cerf.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive: une impression freudienne*. Galilée.
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Seuil (pp. 78-79).
- Farocki, H. (2009). *Retrospective et carte blanche*. Jeu de Paume, Paris.
- Lamelas, D. (1969). *Time as activity*. Düsseldorf.
- Mulas, U. (1971-1972). *Le verifiche*.
- Roche, D. (2018). *La montée des circonstances*. En *Cahiers de la Photographie* N°15. Delpire.

4 Harun Farocki en *Retrospective et carte blanche*. Jeu de Paume, Paris 9 de abril - 7 de junio de 2009.

