

<http://digithum.uoc.edu>**Dossier: «Memoria e imaginación»****Archivo del tiempo recobrado
La forma de la imaginación****Natalia Taccetta**Universidad de Buenos Aires / CONICET
Universidad Nacional de las Artes / Audiovisuales**Fecha de recepción:** febrero de 2017**Fecha de aceptación:** mayo de 2017**Fecha de publicación:** julio de 2017**CITA RECOMENDADA**TACCETTA, Natalia (2017). "Archivo del tiempo recobrado. La forma de la imaginación". En: "Memoria e imaginación". *Digithum*, n.º 20, págs. 1-11. UOC y UdeA. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]
<<http://dx.doi.org/107238/d.v0i20.3092>>Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.**Resumen**Este artículo propone recorrer la instalación que Albertina Carri expuso en la sala Pays junto al Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina). Entre septiembre y noviembre de 2015, con su obra *Operación fracaso y el sonido recobrado*, la cineasta (*Los rubios, Géminis, Cuatros*) incursiona en el ámbito de la instalación o el "cine expandido" planteando una suerte de heterotopía para pensar la imagen como espacio en el que ella misma se transforma. Estas páginas exploran la obra, leyéndola como un atlas a la luz de referencias obligadas sobre la lógica del archivo –Aby Warburg, Walter Benjamin– y sobre la figura del espectro –Jacques Derrida–.**Palabras clave**

imaginación, espectro, memoria, archivo, Albertina Carri

Time regained archive. The form of imagination**Abstract***This article proposes going over the installation that Albertina Carri has exhibited in the Sala Pays next to the Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado in the Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina). From September to November 2015 with Operación fracaso y el sonido recobrado, the filmmaker (Los rubios, Géminis, Cuatros), incursions in the field of installation or*

<http://dighum.uoc.edu>

Archivo del tiempo recuperado

the so called "expanded cinema" suggestion a kind of heterotopia for thinking image as a space in which image transforms itself. These pages explore the work reading it as an atlas in the light of obligatory references about archive's logic –Aby Warburg, Walter Benjamin- and about the figure of the specter -Jacques Derrida-.

Keywords

imagination, specter, memory, archive, Albertina Carri

Arxiu del temps recobrat. La forma de la imaginació

Resum

Aquest article proposa recórrer la instal·lació que Albertina Carri exposà a la sala Pays, prop del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado al Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina). Entre el setembre i el novembre de 2015, amb la seva obra Operación fracaso y el sonido recuperado, la cineasta (Los rubios, Géminis, Cuatros) s'endinsa en l'àmbit de la instal·lació o del "cinema expandit" i planteja una mena d'heterotopia per pensar la imatge com a espai on ella mateixa es transforma. Les pàgines següents exploren l'obra, que llegim com un atlas, a la llum de referències obligades sobre la lògica de l'arxiu –Aby Warburg, Walter Benjamin– i sobre la figura de l'espectre-Jacques Derrida-.

Paraules clau

imaginació, espectre, memòria, arxiu, Albertina Carri

“- Hay que hacer algo útil, ¿qué puedes por un muerto?
- Darle las gracias”.¹

En su serie fotográfica *Apareciendo*, Gabriel Orge captura a Jorge Julio López² en el río Ctlamochita (antes Río III, provincia de Córdoba) proyectado sobre unos arbustos con los ojos cerrados y el ceño fruncido, como resistiéndose a hundirse en el agua para siempre. El gesto artístico consigue una aparición espectral en el límite de la figura, entre el desvanecimiento y el destello. Julio López aparece irónicamente mientras desaparece de la memoria y el presente. Resiste en el reflejo con enojo y resignación.

Esta fotografía y la relación entre aparecer/desaparecer que propone podría funcionar como antesala de una reflexión sobre la centralidad de la imagen y la imaginación en la vida contemporánea. En efecto, imagen, imaginación y memoria conforman un tríptico inescindible que vincula de modo inexorable las políticas de la memoria con las de la imagen, como si todo lo que se ha aprendido sobre las primeras deba también resistir el análisis en las segundas. Gran parte del pensamiento contemporáneo que se desprende de este tejido parece vincularse con la búsqueda de lo

que Jean-Luc Godard llamó “la imagen justa”; es decir, aquella que aúna lo visualmente responsable con lo ideológicamente modulado. Pensando el caso argentino en el contexto actual, habrá de tratarse de una imagen que dé cuenta de la falta de un cuerpo, la imposibilidad del duelo y la ausencia de sepultura. *Justa* será la imagen que vuelva forma la abyección de este río.

En la sala Pays junto al Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el Parque de la Memoria de Buenos Aires, Albertina Carri expuso entre septiembre y noviembre de 2015 su obra *Operación fracaso y el sonido recuperado*. La cineasta (*Los rubios, Géminis, Cuatros*) incursiona en el ámbito de la instalación o el denominado “cine expandido”; o, sin intentar definir ni categorizar, podría decirse, simplemente, que la obra se sostiene en cierta idea de heterotopía para pensar la imagen como espacio en el que ella misma se transforma. En las conferencias sobre el espacio, Michel Foucault describe la relación entre espacio e historia para explicar algunos problemas tradicionales de las construcciones estéticas y ficcionales del espacio y llama la atención sobre la configuración cultural del espacio o el espacio como producto social que hace que los problemas relativos a la

1. Este diálogo forma parte de una de las escenas finales del film *Sierra de Teruel* de André Malraux y Boris Peskine (1945). Aunque se distribuyó mucho después de terminada la Guerra Civil Española, se convirtió en un símbolo de la lucha republicana y la solidaridad internacional. Los parlamentos se corresponden con la conversación que mantienen un anciano que está dispuesto a encarar la cuesta de Teruel para ir a buscar a los milicianos muertos y un joven desencantado que representa a la generación de sus nietos.
2. Jorge Julio López (General Villegas, Buenos Aires, Argentina, 1929 - Desaparecido el 18 de septiembre de 2006) es un albañil argentino, víctima de la represión de la Dictadura Cívico-Militar argentina que tuvo lugar entre 1976 y 1983. Ya en democracia, sus declaraciones condenaron a Miguel Etchecolatz a prisión perpetua y poco después fue desaparecido. Hasta hoy no hay noticias de su paradero.

<http://digithum.uoc.edu>

Archivo del tiempo recuperado

localización se traduzcan en las relaciones sociales que en ellos se desarrollan.

A diferencia de las utopías que “no pertenecen a ningún espacio” (Foucault, 2010, p. 19), las heterotopías son “espacios absolutamente diferentes” (2010, p. 21). “Espacio otro” o heterotopía sería un lugar desviado de su categoría de origen, que alberga en sí una lógica de contra-emplazamiento, de inversión, de tergiversación de su primer destino y su significación simbólica y cultural. Para comprender este funcionamiento en Carri, es indispensable tener presente la manera en que los personajes operan de un modo espacial-relacional que resignifica cualquier idea de contextualización. Las imágenes que construye y evoca no “pertenecen” al espacio en el que se mueven, están arrojadas a una heterotopía desde el comienzo y, por su condición de extrañas, convierten a los espacios en contra-emplazamientos.

Operación fracaso... constituye una dislocación en el canon de la imagen, una deriva, un trayecto desviado de cierta hegemonía cinematográfica y artística para abordar la espacio-temporalidad de la memoria. El soporte sigue siendo el cine en algún sentido (al menos es el dispositivo más convocado), pero se desmaterializa para dar lugar a una experiencia articulada de la imaginación en el encuentro con el espectador. La propuesta de Carri está atravesada por citas cinematográficas y literarias, y se alimenta de cierta obsesión contemporánea por el archivo; pero, además, su instalación en el Parque de la Memoria es el resultado de políticas sostenidas por el Estado argentino entre 2003 y 2015 sobre las formas de pensar lo público. No abreva en la contracultura como el cine expandido, sino en las múltiples expresiones del arte contemporáneo a partir de las cuales se articula una poética intertextual que piensa su época y su condición de hija de desaparecidos. Lo hace configurando cinco acontecimientos que, deliberadamente, no se encuadran únicamente en el dolor o la melancolía, sino que desafían las coordenadas afectivas de toda su generación.

La (benjaminiana) cita sin comillas de Carri construye un flujo que yuxtapone contextos, autores e imágenes sin reducirlos a la explicación o la cronología. Su sincretismo se aloja en el ámbito propio de la introspección pero ya no hacia el universo infantil como hacía en su film *Los rubios* (2003), sino hacia la vida adulta completando, infructuosamente, una genealogía. La cineasta construye una experiencia de lo contemporáneo en el sentido que da al término Giorgio Agamben. En un breve texto compilado en su libro *Desnudez (Nudità, 2009)*, el filósofo se refiere a lo contemporáneo como lo intempestivo, lo inactual pero posible de quien “mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben, 2011b, p. 21). Contemporá-

neo es aquel que logra no asentarse en esa oscuridad y habilitar el claro que permite la ilusión de emancipación con potencialidades para realizarse. La obra de Carri, precisamente, no plantea una temporalidad serena sino que se inscribe en lo cronológico para interpelarlo. Se instala en un tiempo que se mueve sin cesar; no se estabiliza sino que arranca fragmentos del pasado para proyectarse en un pasado-presente entre el suspenso y la dislocación.

Los padres de Carri siguen desaparecidos desde la dictadura, no ha habido juicio por su secuestro ni se ha demostrado su homicidio. Deuda del Estado para con una hija que es ya mayor que sus padres al momento de su muerte y que desafía los lazos de filiación instalándose en un tiempo que le permite autoconstituirse con el recuerdo o la imaginación, con la imagen fantaseada de sus padres “lozanos, rebeldes, de cabellos sueltos y ropa desaliñada, hermosos, rebosantes de esa belleza que da la juventud y, también, la muerte”, tal como se lee en el catálogo de la obra. A diferencia de Pier Paolo Pasolini, quien estaba convencido de que la muerte realiza un rapidísimo montaje de la vida, Carri piensa la relación del montaje con la vida y la no-muerte a partir de momentos significativos, ordenados en una sucesión lábil, entre la certeza y la inquietud, entre lo describable y lo infame.

En *Operación fracaso...*, Carri propone el cine como espacio de sepultura (como de algún modo ya lo hacía en *Los rubios*), donde van a parar los recuerdos y sus resplandores. Asegura que la instalación tiene un punto de origen en el momento en que, además de la fantasía infantil (que alguna vez tomó la forma de la representación con muñecos Playmobil),³ la escena del secuestro recuperó su dimensión sonora. Es entonces cuando el papel blanco al que alude Jonas Mekas en el epígrafe del catálogo de la muestra adquiere sentido como el lugar donde articular memorias.

El papel es tan blanco, escribir es tan fácil.

En cuanto a los recuerdos, uno no se puede resistir

A esos ojos y retornan, retornan (...). Todo está guardado

En lo profundo detrás de los párpados. Seguimos mirando

Toda la vida... hasta que se llena y todo empieza a bullir

Y a eructar los ríos de la memoria.

El juego ver/mirar de las frases de Carri parece ser una de las premisas fundamentales de estas obras audiovisuales, pero sobre todo la herida abierta por una pregunta: “¿Se puede vivir sin recordar?”. La artista arroja una respuesta inconclusa en los ríos no siempre caudalosos de la imaginación y asegura: “Quiero ser ese lecho, quiero ser esa tierra, quiero contarle al mundo sobre ese poder que tiene el hecho de estar acá y seguir recordando”.

3. En *Los rubios*, Carri realiza una ficcionalización con muñecos Playmobil de lo que –ya adulta– recuerda que imaginaba cuando siendo una niña supo de la desaparición de sus padres. Este film de 2003 es, en algún sentido, inaugural para el nuevo cine posdictadura –y poscrisis del 2001– en Argentina. Su carácter inaugural no es cronológico sino formal y estético, pues desplazándose de las estéticas hegemónicas desde la transición democrática en 1983 (incluso hasta propuestas más convencionales como la de *Papá Iván* de María Inés Roqué en 2003), su forma revulsiva e irreverente desafiaba los considerados hasta entonces “cánones” de la memoria.

<http://digithum.uoc.edu>

Archivo del tiempo recobrado

Así ella misma se instala como *topos* para recorrer las peligrosas aguas del Leteo.

Posiblemente, el circuito debía ser recorrido a partir de la iterabilidad del deseo pero en función de la ubicación de los dispositivos; Carri sugiere un tránsito que comienza con el padre y termina con la madre. De fondo, en el salón central, la palabra "Presente" orquesta la temporalidad de la detención dialéctica; del movimiento que no avanza sino que interrumpe; del tiempo que no se consume sino que se detiene.

"Investigación del cuatreroismo", el primero de estos espacios, constituye una obra audiovisual de 60 minutos en la que imágenes de películas de los años sesenta y setenta, en cinco pantallas en simultáneo, se conectan como en la (i)lógica del archivo benjaminiano. Las referencias se organizan a partir de un relato (cuya voz no es la de Carri sino de la actriz Elisa Carricajo) sobre las imágenes que, estrictamente, no cuentan cómo Albertina Carri viajó a Chaco para retomar la investigación que su padre había hecho para su libro *Isidro Velázquez. Formas pre-revolucionarias de la violencia* (1973). Velázquez era un gaucho cuatrero para quien se dispuso un operativo de cientos de policías del que logró escapar junto a su hermano. Esta operación-fracaso se la debieron los Velázquez al pueblo que los apoyaba como a gánsteres telúricos y pobres que hacen justicia por mano propia. Carri pone a funcionar la metáfora del fracaso desde la captura de los gauchos hasta la aparición de los padres. Mientras tanto, se autoconstruye como hija siguiendo los pasos de una investigación que volvió propia. Isidro era un cuatrero que robaba ganado en connivencia con los desclasados; lo es de algún modo Carri junto a una generación que pone imágenes para desaparecer la desaparición, dando vida a una comunidad espectral.⁴

Como el film de Pablo Szir *Los Velázquez* del que no hay rastro, el multicanal de Carri pierde, deliberadamente, las huellas de memorias y restos desplegando un panorama visual sobre la operación de un film imaginado. "Siempre dije que Isidro era una película de hombres, que a mí no me vengán con películas de tiros y motivaciones homosexuales encubiertas como dar la vida por el mejor amigo", dice Carricajo mezclando reflexiones de incorrección política sobre el "tufillo latinoamericanista" de Cuba, que describe en torno a un festival donde ofrecen sexo en la puerta del hotel y envidian los zapatos. Estas reflexiones hilvanan el relato de una película perdida –la que Szir dejó sin

editar antes de su secuestro y desaparición–, el film frustrado de la misma Carri que también quiso dedicarse a Isidro y no pudo, y el giro irónico sobre los silenciosos noticieros de los años setenta. Si bien nunca hay un relato explícito sobre sus padres –sigue siendo imposible recomponer a Roberto Carri y Ana María Caruso a partir de la textura fragmentada de sus producciones–, Carri se permite bordear la "laguna" de la desaparición –como dice Agamben– con formas difusas.⁵ Estas, sin embargo, no son ya claramente las de su propia composición de la ausencia, sino la resignificación del lugar dejado vacío que Carri decide llenar con ruinas imaginarias.

Otro de los espacios propuestos por la muestra es "Cine puro". Con este nombre no se alude a las experiencias vanguardistas de pintores y fotógrafos de los años veinte, sino a una estructura hecha con rollos de película que albergan un *loop* de hongos proyectados como única referencia a lo vivo. Los fotogramas se desplazan desde lo que alguna vez fue figurativo hacia una escultura heterodoxa, amorfa, poblada tanto de descartes como de recuerdos inventados. El material trae a la vida la carroña de las visiones de la sala donde se cobijan proyectores de 16 y 8mm que proyectan solamente sonidos. A un lado, "Allegro", donde nueve aparatos reavivan una sinfonía atonal metálica. Al otro, "A piacere", en la que siete proyectores se activan de acuerdo al desplazamiento de los espectadores. De algún modo, es el propio transitar el que determina el recorrido. La experiencia relacional se completa con la carga afectiva que el espectador sea capaz de poner. Las máquinas de Carri funcionan como la memoria involuntaria: aun cuando no tengan imágenes precisas, remiten sin descanso al pasado de perpetuo cansancio y la desesperación por oírlo.

Incluso yendo contra la interpretación, como podría reclamar Susan Sontag, la instalación parece conducir desde el fracaso de una operación policial al tiempo recobrado de "Punto impropio". Este dispositivo es una videoinstalación multicanal de proyecciones en color sobre cartas originales de Caruso, madre de Carri, escritas en cautiverio. Las mismas se ven a través de una suerte de microscopio gigante. Durante poco más de cuarenta minutos se sostiene una voz que el visitante termina asociando a la desaparecida olvidando lo imposible de esa operación. Así, Carri recobra cierto tiempo mientras responde con énfasis a la pregunta por si es posible vivir sin recordar: no. En la prosa de Caruso el espectador alcanza un estado de afectividad en el que se da voz

4. En esta dirección se puede leer el gesto final de su film *Los rubios*, donde, junto a su equipo de filmación redefine su propia familia, la que, alejada de la lógica de la filiación, se instala en los lazos afectivos generacionales. Todo esto acompañado del gesto irónico de ponerse pelucas rubias: sus padres no eran rubios; sin embargo, en el barrio los recuerdan así, tal vez resumiendo su carácter extraño, su potencia diferente entre toda la gente del lugar.

5. En *Lo que queda de Auschwitz* (1998), tercera parte de la saga *Homo sacer*, Giorgio Agamben se propone indagar sobre la ética del testimonio para problematizar el genocidio y la figura de subjetividad que produce el campo de concentración, esto es, la figura del musulmán. A partir de una propuesta dialéctica sobre la articulación testimonio/testigo, Agamben se introduce también en el debate sobre la representabilidad o decibilidad de los acontecimientos vinculados al genocidio. A lo largo del texto es posible rastrear una posición compleja que parte de la asunción de Auschwitz como "acontecimiento sin testigos" para llegar al testimonio de los que fueron musulmanes como aquel dispositivo que desafía el negacionismo desde el interior mismo del acontecimiento. En este sentido, tal como aclara en las primeras páginas, se propone bordear la "laguna" de Auschwitz; si no es posible representarlo en su totalidad o no es posible contemplar todas sus consecuencias, al menos parece legítimo proponerse rodear el evento aún en su inconmensurabilidad.

<http://digithum.uoc.edu>

Archivo del tiempo recuperado

a una grafía difusa por una máquina imaginante que amplía las letras hasta la abstracción. “Ana” y “María” coronan una pantalla circular como si fueran los dos planetas adonde van a parar los recuerdos de Carri.

1. Atlas de recuerdos propios y ajenos

En un breve texto, Miguel Valderrama (2009) apunta a la “aparición paulatina de la desaparición” en el arte de las últimas décadas. Está hablando del caso chileno, pero se ajusta perfectamente al modo en que los artistas argentinos fueron modelando estrategias desde el afecto o el *shock* para dar cuenta de lo impresentable. El atlas de Carri tiene reglas esquivas, más a tono con la benjaminiana noción de colección y su capacidad para proyectar constelaciones donde pasado y presente se encuentran dialécticamente en los detritos de la cultura.

La artista arma recuerdos a partir de vestigios poco convencionales. A la historia de los datos y los documentos le responde con el registro hipermotivado del metraje encontrado, llevando al paroxismo la premisa de lo colectivo de la memoria. De la carta al archivo, del guion al fotograma, Carri desterritorializa todas las disciplinas, pues su obra es testimonial, histórica, política, conceptual, filosófica y se inscribe en lo que podría denominarse una política del archivo. Posiblemente, Anna Maria Guasch la encuadraría dentro de las “autobiografías visuales”, en las que niega la agencia del autor examinando el papel de la memoria visual a partir de los elementos plásticos o, eventualmente, cinematográficos (Guasch, 2009). En *Operación fracaso...*, las imágenes, sin duda, “funcionan como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, sobreviviendo de las huellas del pasado” (Guasch, 2009, p. 20). En este mismo sentido, Eduardo Cadava se referiría tal vez a las imágenes de Carri como “palabras de luz” o “fotos en prosa”; es decir, fragmentos relampagueantes que reactualizan el pasado en un instante de peligro.

Los fragmentos de *Operación fracaso...* recuerdan a las “imágenes dialécticas” con las que Walter Benjamin pensaba la articulación de la historia y la configuración del archivo. Es decir, sin la continuidad de la cronología, se inclinaba a una colección errática, desembalada como su biblioteca; un archivo abierto de/ a lo viviente que trasciende lo personal y el autorretrato. En este sentido, la instalación está inscrita en una historia particular, interdisciplinaria, que plantea la experiencia artística como un entramado de afectos. Sus imágenes pueden interrogarse desde múltiples perspectivas asumiendo el anacronismo como principio metodológico. Para hablar del presente, se remite al pasado de los años cuarenta, a las actualidades televisivas de los setenta, a material de descarte antiguo, a las cartas de su madre hacia fines de los setenta y a su empeño en proseguir una investigación paterna décadas después en plenos años dos mil. Con esta dislocación de la continuidad, Carri no responde a genealogías ni

reconoce antecedentes sino que se obsesiona con la pertinencia de la pregunta por el tiempo y el modo de darle forma.

Guasch señala que el archivo se consolida sobre dos principios básicos: por un lado, la *mneme* o anamnesis, es decir, la memoria viva, espontánea; y, por otro, la *hypomnema*, esto es, la acción deliberada, voluntaria, de recordación. En ambos casos, se pone en juego la fascinación por almacenar cosas, por salvarlas del olvido y resguardarlas de las linealidades hegemónicas que incluyen la banalización ocasional, la moda o las conveniencias políticas. El atlas de Carri, en efecto, produce un salvataje creativo con evidente consciencia de las alternativas artísticas para mostrar, recordar u ocultar para siempre.

Las cabezas parlantes de los documentales clásicos no han sido lo suyo, tampoco las descripciones minuciosas ni los testimonios ordenados; más bien ha optado por el trazo grueso para describir a los padres y el pincel afilado para dibujar sus recuerdos o imaginaciones. Sin embargo, su archivo no escapa a alguna pretensión epistemológica y se puede pensar como un “mecanismo para darle forma a las narrativas de la historia” (Burton, 2005, p. 1). Carri convierte las imágenes fílmicas –de ficciones, documentales o noticieros– en evidencias del pasado (el suyo, particularmente), sometiéndolas a un proceso de “interpretación e incluso de invención creativa” (Burton, 2005, p. 8), como los mejores historiadores. Pero la inteligibilidad del pasado importa solo en la medida en que se asume como acto artístico, como un gesto de honestidad que reclama sin cesar.

El archivo de *Operación fracaso...* es generativo, como propone Simone Osthoff (2009), para el mundo artístico contemporáneo (pp. 11-12) porque contempla la creación de un tiempo, la fecundación de la espacio-temporalidad del encuentro, ya no con sus padres ni su generación sino con el espectador, con quien asume coincidencia ideológica y afectiva. Los fragmentos de Carri no pretenden representar nada sino que parecen ligados al objetivo de ofrecer una experiencia. La recontextualización, precisamente, permite a los “documentos” convertirse en huellas indexicales de una memoria que se experimenta. En “Punto impropio”, precisamente, aun cuando la letra de su madre se vuelve trazo impreciso, la artista consigue no solo un efecto de archivo –es decir, un desplazamiento de la autoridad desde cualquier cronología y linealidad– sino un “afecto de archivo”, esto es, una intensidad que parte de la disrupción, la distancia, “un punto de contacto con la contingencia de ‘lo real’” (Baron, 2014, p. 11) que permite al espectador leer parte de su tránsito personal y hacer el propio.

La potencia heurística de sus imágenes se apoya en la fuerza del intersticio como en el atlas que Aby Warburg diseñó hacia fines de los años veinte. Con claridad metafórica y una puesta en abismo, la segunda lámina del atlas *Mnemosyne* (diseñado hacia el final de la vida por el historiador del arte) está dedicada al motivo iconológico de “Atlas”. Analizada exhaustivamente por Georges Didi-Huberman, encarna la figura del duro trabajo del mismo Warburg y de cualquier artista que quiera, como Atlas,

<http://digithum.uoc.edu>

Archivo del tiempo recuperado

poner sobre sus hombros una tarea. Con el cuerpo doblado, casi de rodillas, el joven titán carga un cuerpo astrológico enorme que le hace inclinar la cabeza hacia adelante porque debe llevar el “mundo a cuestas”. Carri –tal vez– repite el gesto con una versión del mundo transida de dudas y desaparición.

2. De atlas y restos

Warburg proponía al atlas como modelo de una escritura de la historia que deseara escapar a las crono-normatividades de la historiografía de su tiempo. Procuraba que las imágenes desafiaran la eucronía para volver al tiempo una superficie de permanente no-coincidencia. Como en las imágenes de Carri, allí pasado y presente se juntan y expulsan, se critican y transforman. *Operación fracaso...* desactiva las posibilidades de aprehender el tiempo en las categorías frecuentes. Su archivo es problemático cuando la “ley de lo que puede ser dicho” –tal como propone Michel Foucault (1969) en *Arqueología del saber*– se amplía en el gesto de imaginación. Carri extiende las reglas de enunciación de todo posible decir, como querría Foucault, y, en la línea de Friedrich Nietzsche de la segunda consideración intempestiva, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, asume la necesidad de considerar la relación pasado-presente en la figura de la apropiación, pensándolos como experiencias con capacidad de afectarse y conmoverse mutuamente, asumiendo la potencia de la praxis consciente de las continuidades dominantes y la necesidad de las fugas.

El archivo warburgiano intentaba captar la dinámica del proceso histórico de acuerdo a un repertorio iconográfico que desmaterializara el canon y los abordajes hegemónicos de la historia para obligar a reparar en la fuerza cognoscitiva de la colección de contingencias e interpretaciones. Como actualizando el gesto, Carri explora su propia iconología crítica separando las superficies no escuchadas, las no recordadas, las inventadas, las tradicionales. A todas responde con la conformación de un espacio que permite al espectador deambular por su mapa captando recorridos fugaces, una red visual de desvíos cargados de afectos ligados a la memoria, la desaparición y la necesidad de hacer lugar para lo que es, estrictamente, imposible de recordar. Este inmemorial, desde la materialidad de “Cine puro” hasta lo intangible de “Punto impropio”, toma la forma de un campo trans-iconográfico que instala la pregunta por la relación entre los estratos de tiempo a partir del viejo dueto de palabra e imagen. Las palabras se suceden sobre imágenes que ya no forman grafías precisas sino experiencias de recordación.

El atlas de Carri es un enorme repositorio de retablos de memoria activa, convocados por un montaje minucioso que destruye la continuidad y configura lazos. Desmonta cualquier relato tradicional y reconstruye recorridos histórico-afectivos. La obra posibilita una experiencia, la de que la imagen es la consumación de lo cognoscitivo, la del tránsito y el remontaje, el reencuadre, la yuxtaposición de los multicanales, la de la disparidad de los relatos, la del relato plagado de “acercamientos disociativos” como los que Didi-Huberman (2002) le atribuye a Warburg (p. 474).

La artista asume un *a priori* histórico que somete sus imágenes a sistemas de enunciados que conforman nada menos que acontecimientos y objetos por los que transita el espectador con su propio tejido emocional. Pero la discursividad de *Operación fracaso...* no resiste el mismo análisis que el archivo foucaultiano pues no hay sistemas precisos, aunque el sujeto sigue al margen como punto vacío. Lo hace ligando la imagen a la deconstrucción de la cita (irreconocible) y la iterabilidad de la voz desafectada que no se recuerda. La dialéctica proliferante que Didi-Huberman (2002) atribuye a Warburg (p. 475) se enmarca, en Carri, en un cuadro indefinido, intraducible a la oralidad. Obliga al espectador a permanecer en la inquietud de una no-resolución y un no-significado.

En “Investigación del cuatrismo”, Carri transforma en tiempo las cinco pantallas donde se proyectan desde banderas argentinas hasta la fachada de la Escuela de Mecánica de la Armada, formaciones del ejército y Videla vestido de civil con un impecable traje claro. Las imágenes pueblan la máquina dejando aparecer los intersticios en los que se recompone alguna historicidad no-reconciliada. Así surge el significado en *Mnemosyne* y, como en ese atlas, Carri inaugura una forma posible –fracasada esta vez– de hacer historia, pero también un campo metodológico para imaginar la memoria como cuestionamiento radical a las ideas heredadas.

Estas ideas reenvían a *Restos* (2010), un cortometraje en el que la dictadura y el terrorismo de Estado asumen el lugar de la destrucción y la desaparición no solo de personas sino también de las películas militantes, es decir, de todo un cine clandestino realizado para ser exhibido en contextos políticos y sindicales. Esta alusión a la contra-información toma la forma de un cineasta, montajista que encarna el actor argentino Esteban Lamothe mientras se recuerda la “máquina de amputar” de la dictadura que parece tan culpable de la desaparición del cine como de la “orfandad que solo puede decir yo”, tal como se dice en el film.

Este “nosotros” vedado se une imaginariamente con *Operación fracaso...*, donde el cortometraje comienza con una pregunta: “¿Acumular imágenes es resistir?”. La voz de Analía Couceyro –nuevamente un desplazamiento autoral como en *Los rubios*⁶– insiste en el tema: “¿Es posible devolverles ahora el gesto

6. En aquel film, Carri se desdobra en el personaje que interpreta la actriz Analía Couceyro. Al comenzar la película, esta se presenta como quien encarnará a Albertina Carri y, a pesar de que la cineasta aparece efectivamente en pantalla, convergen en momentos como en el examen de ADN o en la famosa escena en la que la actriz recuerda lo que a Carri le desagrada de las fiestas de cumpleaños.

<http://digithum.uoc.edu>

Archivo del tiempo recuperado

desafiante?”. Carri no responde, pero algunas imágenes podrían tomarse como un principio de composición de sentido. Mientras en *Restos* un tramo de celuloide se quema aun cuando el film va a terminar asumiendo que “acumular imágenes es una forma de memoria”, en “Cine puro”, de *Operación fracaso...*, el material filmico confirma su posibilidad de profanación al articular una escultura que da paso a una pantalla compelida a proyectar. Al final de *Restos* se oye el imperativo de volver “disponibles” a las imágenes como algo necesario “para desbrozar la huella por la que seguir andando”. No hay ninguna garantía de encontrar el camino, pero sí una obligación de no desandar. Carri adquiere la actitud del profanador que vuelve disponible y desacraliza la escena hegemónica de la memoria.

En *Mnemosyne*, las descripciones históricas se agrupan por la actualidad del saber, que concibe a la imagen como una red integrada en una suerte de museo imaginario, creado por cada espectador. Carri, por su parte, arma un dispositivo que funda instantes –y no continuidades– de historicidad, siempre a punto de inaugurar algo en el mismo momento en que se disemina. El espectador traza recorridos posibles siguiendo sus propias derivas emocionales sin más mandato que la contingencia de seguir el recorrido –uno posible– de la memoria. Como en el atlas warburgiano, la artista ofrece un territorio de experimentación visual que establece una relación inactual con la imagen y sus huellas, con las huellas del pasado y sus imágenes.

3. Supervivencias y espectros

En *Operación fracaso...*, las imágenes aparecen y perviven cargándose de afecto. Una suerte de archivo “kinofotográfico” se arma a partir de espacios atravesados por el *pathos* que funda el espacio-tiempo del recuerdo. Como el archivo warburgiano, Carri opera sobre la plasticidad de la imagen para derivar en la inasibilidad del movimiento.

Tiempo, espacio y movimiento son principios tanto eminentemente cinematográficos como warburgianos. Si se piensa a *Mnemosyne* como un modelo de memoria, también habrá que asumirlo como una superficie a la que van a recalar los resquicios de la historiografía tradicional, como a la obra de Carri, espacio-temporalidad adonde llegan los pliegues de las versiones oficiales. Especialistas como Philip-Alain Michaud o Karl Sierek detectaron la cualidad cinemática del pensamiento warburgiano identificando al movimiento como su rasgo principal “cuyas relaciones sujeto/objeto reenvían al espacio imaginario de otro arte, que sería inventado dos años más tarde: el cine” (Sierek, 2009, p. 99). La imagen captura al sujeto en acción para hacerlo partícipe del movimiento de la historia. En este sentido, Sierek propone que entre presente y pasado, la imagen constituya una suerte de “puente” conteniendo la supervivencia cuya función será la de “provocar un efecto de intensificación y dinamización de las imágenes” (Sierek, 2009,

p. 18). La supervivencia, aquello que resiste, parece ser lo que vuelve a la imagen comprensible en su historicidad como fuerza dinámica, como actualidad, como interrupción que desarma la composición para mirarla a la distancia.

De supervivencias está hecha la obra de Carri, en la que la dinámica lejos/cerca produce una alternativa en el tiempo. Como la lejanía de las formas difusas que se proyectan en la escultura o la cercanía inquietante del microscopio en “Punto impropio”. Allí, la mirada resulta tan redundante como necesaria. Y el nombre compuesto (Ana María) abre las 25 cartas enviadas desde el pasado a la Navidad, la sidra y el pan dulce tan contemporáneos como el “punto y seguido”, el “las extrañé más que nunca”, el pedido de una “lima para las uñas, de esas de cartón” o la rosca de reyes.

El gesto de Carri inaugura lo que Nelly Richard (2007) llama “temporalidad-acontecimiento” (p. 117), que se hace cargo de la necesidad de cambiar la velocidad de circulación para convertir en concentración en el tiempo la dispersión en el espacio. Richard se refería a las estrategias para rearticular estética y políticamente la escena de la posdictadura en Chile. Más allá de las diferencias en el contexto, Carri también parece examinar la torcedura perceptiva e intelectual de la propia memoria, como si hiciese de ella –recordada, inventada– el escenario para el juego de los otros.

Como sugiere Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía*, respecto a las fotos de August Sander, Carri propone algo más que una obra de arte; se trata de un “atlas que ejercita” vinculado a la capacidad de la imagen para concentrar afecto y dispersarlo para desestabilizar el efecto amnésico siempre amenazante. La imagen no es solo documento sino un indicio de temporalidad que produce “una historicidad anacrónica y una significación sintomática”, tal como Michael Löwy (2004, p. 125) lo lee en Benjamin. Se trata de una temporalidad compleja en la que se articulan las paradojas del síntoma, es decir, lo que de verdad ocurre en aquello no observado y fragmentario.

Según el modo en que se las organice, las imágenes están sobredeterminadas por el montaje como principio organizador. Esto ocurre en el atlas de Warburg, orquestado en categorías que no responden del todo –o no exclusivamente– a motivos iconológicos. El anacronismo comienza a desplegarse desde que las imágenes, como objetos históricos son anuncio de apariciones intempestivas, de latencias, de supervivencias que cobijan las mismas. Los ritmos y contra-ritmos del montaje de Carri no toman la historia a contrapelo sino que la inventan, la arman como se arman los rompecabezas y las subjetividades posdictadura.

Carri colecciona pequeños acontecimientos que escapan a la reconstrucción de una historia. Desde el anacronismo de la ausencia, traza una arqueología difusa entre la actualización de la imagen proyectada y el vacío del silencio. Así, las distintas estaciones de *Operación fracaso...* se transforman en un presente permanente y las referencias al pasado no se fijan ni en puntos melancólicos ni en enojos, sino que devienen supervivencias habi-

<http://digithum.uoc.edu>

Archivo del tiempo recuperado

litando otro tipo de comprensión. La supervivencia es el resultado de una sedimentación del tiempo en la imagen.

Según Didi-Huberman, lo que surge en el plegado dialéctico de la imagen permite pensar la historia como lo hacía Benjamin, es decir, donde “cada presentación de la historia debe comenzar por el despertar”, pues la imagen consigue que el acontecimiento explote mostrando la materialidad de la que está hecha; “la imagen no es imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (Didi-Huberman, 2006, p. 149). Es entonces dialéctica como quería Benjamin y dinámica como la pensaba Warburg; su poder está en ese despertar “formalmente captado como un poder del *umbral*”, es decir, en “su carácter simultáneamente originario y sobredeterminado, surgido inmediatamente y complejo en grado extremo” (Didi-Huberman, 2006, p. 150).

Para Benjamin, la imagen es el lugar originario de cada presentación de la historia. En ella confluyen presencia (de los acontecimientos históricos, siempre cambiantes) y representación (fijación de un instante). De esta yuxtaposición está hecha la imagen dialéctica en su carácter fulgurante,⁷ es decir, quebradiza, efímera, un instante incalculable entre la aparición y la desaparición. El artista debe estar muy alerta para captar esta fragilidad y concebirla en el suspenso como una forma de cesura para la aparición de la historia operada por el montaje.

Pero es más bien de *montaje* o de remontaje que sería preciso hablar consecutivamente para calificar la misma operación histórica: el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que *remontar*, en el doble sentido de la anamnesis y la recomposición estructural. Refundar la historia en un movimiento “a contrapelo”, es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* –la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática– el objeto y el momento heurístico de su misma constitución. (Didi-Huberman, 2006, p. 157).

El montaje es operación histórica, práctica historiadora, mecánica artística y objeto de conocimiento que permite conformar sentidos históricos distintos del cronológico y lineal. Es movimiento (entrecortado) donde confluyen las heterogeneidades de cada momento de la historia, dado que, a partir del ensamblaje de tiempos heterogéneos se configura uno nuevo, propiamente histórico. *Operación fracaso...* se encuadra perfectamente en estas definiciones que apelan a pensar el movimiento en el arte como ensambles de memoria, donde las imágenes se instalan en la sobre-vida de los padres.

El *Nachleben*, el “vivir-después”, de Warburg retorna y se convierte en urgencia anacrónica. Esto implica que, ante la imagen,

no se está como ante algo con límites precisos sino en la incerteza de que la imagen es resultado de movimientos que sedimentaron o cristalizaron de algún modo en ella. Didi-Huberman asegura que uno se encuentra “ante la imagen como *ante un tiempo complejo*, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico, de esos movimientos mismos” (Didi-Huberman, 2006, p. 35). Esto permite rearmar la superficie para restituir “timbres de voz inaudibles”, voces de desaparecidos, replegadas en los giros de los archivos canonizados. Esto conlleva una reaparición fantasmal, en la que las imágenes sobreviven a una cristalización que las hizo devenir –si existentes– parciales, destruidas por cierta mirada sobre la historia.

Como Carri, Warburg reconstruye un “pueblo de fantasmas” con huellas apenas visibles, diseminadas en los soportes más inesperados, “en un horóscopo, en una carta comercial, en una guirnalda de flores [...], en el detalle de una moda de vestir, un bucle de cinturón o una particular circunvolución de un moño femenino...” (Didi-Huberman, 2006, p. 36). Carri hace lo propio abriendo el campo de los objetos hacia un punto de encuentro como un relámpago.

La supervivencia de la que habla Warburg se vincula, metodológicamente, al anacronismo en la historia. Esto no debía desmentir la inactualidad como principio metodológico sino hacer evidente que lo que construye sentido en la cultura es el síntoma, lo impensado, lo anacrónico. Esta consideración insta a pensar en un tiempo fantasmal de las supervivencias, que asume que el presente está tejido de múltiples pasados. El presente de Carri parece atravesado por estas inactualidades que enfrentan la dificultad para mirar el presente que, entre fantasma y síntoma, se instala en la huella.

La supervivencia alude a una consideración de la historia que problematiza las ideas de tradición y transmisión, constituidas sobre procesos conscientes e inconscientes o, más bien, “olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones” (Didi-Huberman, 2006, p. 77). Una idea de historia que escapa a las mitologizaciones, al mismo tiempo que no teme escarbar en algunos sedimentos. La supervivencia anacroniza la historia desarmando la duración en su sentido más tradicional: se anacroniza el presente, que desmienten las supuestas evidencias del *Zeitgeist*; se anacroniza el pasado, cuya imagen es más identificable con una temporalidad impura de hibridaciones. Como el atlas *Mnemosyne, Operación fracaso...* constituye un archivo espectral de este tipo, articulado sobre heterogeneidades y discontinuidades, con base en el valor intrínseco de la imagen y el valor relacional del que se ha “obviado cualquier jerarquía, límite o frontera de orden cronológico o temático –aunque no de significación– que responde a un pensamiento histórico ‘subjetivo’ y en buena medida rizomático, activado desde el presente” (Guasch, 2011, p. 25).

7. Tal identificación aparece especialmente en los textos de Benjamin sobre Baudelaire.

<http://digithum.uoc.edu>

Archivo del tiempo recuperado

Al igual que la supervivencia, el espectro está animado siempre por un espíritu, según Jacques Derrida. Al menos aquellos espectros que interpelan “un ahora desquiciado, disyunto o desajustado, *out of joint*, un ahora dislocado que corre en todo momento el riesgo de no mantener nada unido en la conjunción asegurada de algún contexto cuyos bordes todavía serían determinables” (Derrida, 2012, p. 17). Como volviendo sobre la imagen dialéctica benjaminiana, Derrida comienza *Espectros de Marx*, recogiendo la heterogeneidad inaugurada en el tiempo del espectro. Figura que retorna una y otra vez para pensar al Hamlet que debe soportar el “nombre del desaparecido” pero que “ha debido inscribirse en otro lugar” (Derrida, 2012, p. 20). Carri también soporta el peso de ese espíritu y debe dar forma a esta convivencia con los espectros, haciéndolos no devenir-cuerpo –que no le es posible ni siquiera en el terreno a veces simbólico de la justicia– sino devenir-imagen.

Derrida (2012) analiza la figura del duelo en el comienzo de su ensayo pensándolo como un intento de “ontologizar restos, hacerlos presentes, en primer lugar en *identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos” (p. 23). Así planteada, la cuestión del espectro se agota, se desactiva, se desagencia, en un proceso de transformación; pero la figura del desaparecido con la que Carri escribe su memoria impide esta “ocupación de lugar” de la que habla el filósofo. No hay figura que pueda aceptar la transformación o cubrir su vacío. Sin embargo, la artista no escapa a la fantología que la persigue y, en efecto, vuelve a la lógica del asedio parte de su arsenal de reaparecidos en el arte. “Punto impropio” toma la forma de esta reaparición a partir de un dispositivo que interpela a su espectro y sus señales inteligibles.

“¿De qué está hecho un espectro?” se pregunta Giorgio Agamben en el breve texto *De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros*. Allí, Agamben se refiere a la ciudad de Venecia comparándola con un muerto, al que es posible maquillar y volver a exponer para seguir sacándole partido, para que los de afuera ignoren su condición de muerta y, creyéndola viva, sigan haciéndola existir. Este duro diagnóstico le permite definir al espectro como aquello que está hecho de signaturas, es decir, de “signos, cifras o signaturas que el tiempo inscribe en las cosas” (Agamben, 2011a, p. 13). Los espectros son para Agamben cadáveres con vida en los que se inscribe el tiempo a partir de múltiples señales.

Al espectro se le deben muchas más cosas que a un muerto, quien “no sólo no pide nada, sino que parecer hacer de todo para ser olvidado” (Agamben, 2011a, p. 17). En cambio, la espectralidad es una forma de vida, afirma Agamben, una vida de supervivencia, una “vida póstuma o complementaria que comienza cuando todo ha terminado” (Agamben, 2011a, p. 21). El espectro se aferra con pasión a una vida que ya no le es propia como el melancólico al objeto nunca poseído. Carri lo hace de algún modo tomándose de los recuerdos propios y los sonidos ajenos para darles una vida de impropiedad. Así pasan las palabras de su madre

tomando vida en las mudas entonaciones, en las descripciones gramaticales que entorpecen la empatía, pero ahí están todas las marcas que el espectro derrama sobre la lengua, más viva que la vida. Con esa lengua espectral, Caruso le habla a sus hijas y a todos los hijos que la oyen en una *epojé* del tiempo, en un tiempo “trastornado” como resuelve Derrida en un mundo “al revés” (Derrida, 2012, p. 33). En este tiempo sacado de quicio se afirma Carri como artista, abriéndose generosamente a la singularidad del espectro y aceptando, solícita, su intempestiva proveniencia.

4. Fantasmas y luciérnagas

En *Survivance des lucioles* (2009), Didi-Huberman se refiere a la imagen de la supervivencia y lo hace en un registro poético que entrelaza la literatura, el cine y la filosofía. Así, menciona a Pier Paolo Pasolini, quien había pensado la relación entre las luces potentes del poder y la fuerza debilitada de los vencidos. Poco antes de su muerte en 1975, Pasolini denuncia la muerte de las luciérnagas, es decir, de esos insectos minúsculos que, en sus nupcias, emiten una luz amarillenta que se puede ver en la noche. Pasolini asocia las luciérnagas al cuerpo deseante, al placer y la transgresión. Para él, su desaparición no es solo causada por la polución y la expansión urbana sino por la nueva embriaguez inducida por la industria cultural y la televisión.

Los proyectores que apuntan al pueblo han devenido tan poderosos que el pueblo ha perdido toda diferenciación (“ya no hay hombre”, dice Pasolini, desafiando posiblemente a Nietzsche, Foucault y Barthes). Didi-Huberman recupera la imagen de la luciérnaga también a partir del motivo de la intermitencia y lo asocia al carácter sacudido, discontinuo, de la imagen dialéctica benjaminiana, esa noción destinada a comprender de qué manera el tiempo se hace visible, el modo en que la historia aparece en un destello. La intermitencia de la imagen-discontinua reenvía a las luciérnagas por su carácter de “luz pulsativa, pasajera, frágil” (Didi-Huberman, 2009, p. 38).

La desesperanza de Pasolini frente a las criaturas humanas de las sociedades contemporáneas se homologa con el modo en que las luciérnagas han sido “vencidas, destruidas, prendidas o desechadas bajo la luz artificial de los proyectores bajo el ojo panóptico de las cámaras de vigilancia, bajo la agitación mortífera de las pantallas de televisión” (Didi-Huberman, 2009, p. 49). Las luces han desaparecido junto con la inocencia condenada a muerte, por eso hay que imaginar una salida posible, un modo de refrendar cierto agenciamiento histórico –aun discontinuo y contingente– sobre el que apoyar la historia y el arte. Intentar esto es, para Didi-Huberman, la manera de pensar una condición imaginaria para la forma del *hacer*:

Si la imaginación –ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento– nos explica la forma en la cual el Pasado se

<http://digithum.uoc.edu>

Archivo del tiempo recuperado

rencuentra con nuestro Ahora para liberar las constelaciones ricas del Futuro, entonces podemos comprender de qué manera es decisivo este encuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con un pasado reminiscente. (Didi-Huberman, 2009, p. 52).

Esto refleja la mirada de Benjamin sobre el tiempo histórico y exige volver a Warburg, no solo por el rol constitutivo de las supervivencias en la dinámica misma de la imaginación occidental, sino por las funciones políticas, de cuyos efectos memoriales se revelan allí portadores. Se asume, de este modo, una epistemología de la imagen que interroga las supervivencias y el *pathos* que entrama la historia y la acción, el arte y el sujeto.

Si el hombre contemporáneo está "desposeído de su experiencia", como piensa Agamben, cada vez es más necesario dejar de evocar el tiempo presente como un "apocalipsis latente", como supone Didi-Huberman. *Operación fracaso...* demuestra que todo puede estar saludablemente en conflicto sobre la base de que la destrucción reaccionaria opera sus estragos en los cuerpos vivos y los espectrales. Sobre este fundamento y la compulsión a recordar está apoyada la obra de Carri, que propone repensar el papel del arte como esfera del *hacer* (la obra ya no es un objeto sino un acontecimiento) y, al mismo tiempo, como captura afectiva de la historia.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2011a). "¿Qué es lo contemporáneo?". En: *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 17-30.
- AGAMBEN, G. (2011b). *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri*. Venecia: Corte del Fontego editore.
- BARON, J. (2014). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BENJAMIN, W. (1989). "Pequeña historia de la fotografía". En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BURTON, A. (2005). "Archive Fever, Archive Stories". En: *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham y Londres: Duke University Press.
- DERRIDA, J. (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Les éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *Survivance des lucioles*. París: Les éditions de Minuit.
- FOUCAULT, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires : Nueva Visión.
- GUASCH, A. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- GUASCH, A. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- LÖWY, M. (2004). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- OSTHOFF, S. (2009). *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Nueva York y Dresde: Atropos Press.
- RICHARD, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, Argentina.
- SIEREK, K. (2009). *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*. París: Klincksieck.
- VALDERRAMA, M. (2009). *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Santiago de Chile: Palinodia.

<http://digithum.uoc.edu>

Archivo del tiempo recuperado

Natalia Taccetta

(ntaccetta@gmail.com)

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Universidad Nacional de las Artes / Audiovisuales

Natalia Taccetta es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctora en Filosofía por la Universidad de París 8, magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín, y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. Es docente e investigadora en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes. Allí dirige un grupo de investigación sobre el proyecto "Sentidos sobre la historia y regímenes de historicidad a partir de la imagen cinematográfica". Trabaja especialmente temas de filosofía de la historia y estética. Ha publicado los libros *Agamben y lo político* (Prometeo Libros, 2011) e *Historia, modernidad y cine: una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin* (Prometeo Libros, 2016). Dirige para Prometeo Libros la colección "Historia e Imagen" en la que se publican obras de Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Déotte, Sylvie Lindeperg y Vicente Sánchez-Biosca, entre otros. Forma parte de la International Network of Theory of History y la Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones.

Universidad Nacional de las Artes / Audiovisuales

José Mármol 223 (1183) CABA

UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA