

## Galactus y Brainiac

Por un paradigma mediático del archivo

Maximiliano Brina



Galactus, el devorador de mundos, es una entidad cósmica anterior al nacimiento del universo (Marvel). Afectado por un ansia constante, se ve forzado a consumir planetas y obliterar civilizaciones para mantener no solo su energía vital sino también el equilibrio del universo (Marvel). Brainiac ha tenido

diferentes representaciones en el universo DC desde su aparición como antagonista de Superman en 1958. En todas esas representaciones Brainiac exhibe un ansia constante por los datos. A diferencia de Galactus, no destruye civilizaciones sino que elige su centro urbano más representativo y lo miniaturiza para conservarlo. Podría pensarse a ambos personajes como la condensación de una pulsión por conservar (que presume poder conservarlo todo) y otra que, por el contrario, recae en la destrucción como medio de mantener un cierto balance. Una suerte de versión friki de Eros y Thanatos en la que la información es objeto estático, pasivo, de destrucción o conservación. Ejes posibles para (re)pensar la cuestión del archivo.

I

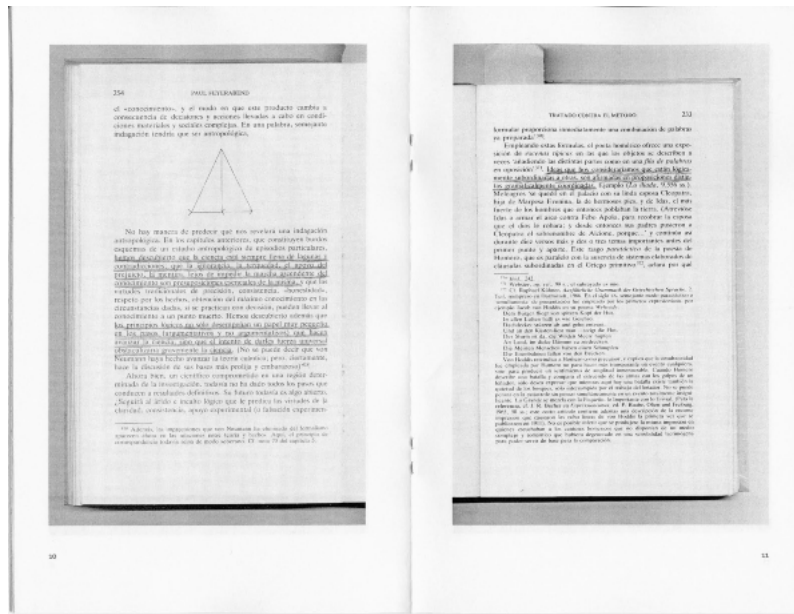
*If the archive is equated with the container-like and mechanistic realities of a dying media environment, then one must protest against it. If, as now appears to be the case, the archive becomes an integral part of new forms of domination within the control society, then it needs to be carefully examined by all those who engage with it.*

Oliver Schultz

Fue durante un curso que, a partir de la discusión sobre *El tratado contra el método de Paul Feyerabend* de Ezequiel Alemian, uno de los participantes dirigió mi atención a Kajsa Dahlberg. Publicado en 2010, el texto del escritor argentino se compone de una serie de reproducciones de páginas de *El tratado contra el método* subrayadas, marcadas, escaneadas y reordenadas.

La artista nórdica, por su parte, rastreó en las copias disponibles en la Biblioteca Sueca de *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, las notas y marcas realizadas por lectores. *A Room of One's Own / A Thousand Libraries* (2006) consistió en una exhibición de reproducciones de esas páginas y una edición de 1000 ejemplares. En su [sitio personal](#) la artista declara:

*In A Room of One's Own / A Thousand Libraries Woolf's words are reframed within a collective script of responses, tied together*



across a period of nearly half a century (Woolf's book first appeared in Swedish in 1958). One of the most underlined sentences is: *For masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice.*

Alrededor de estas dos obras gravita una constelación de conceptos y procedimientos que suelen estar presentes no solo en las producciones artísticas del arte contemporáneo sino también en los acercamientos teóricos que pretenden abordarlos (Nicolás Bourriaud, Boris Groys, Agustín Fernández Mallo, Reinaldo Laddaga, entre otros). Apropiacionismo, transmedialidad, canon, la interacción entre la imagen y la palabra, experimentación, tecnología, laboratorio, museo, archivo. Ambos textos permiten plantearnos qué (es) leer. Borroneando la diferencia entre la decodificación de signos e imágenes, condensan una estratificación de temporalidades e intensidades de lecturas y escrituras examinable en términos arqueológicos, cuando no geológicos. La perspectiva atenta al medio de teóricos como Wolfgang Ernst, Friedrich Kittler, Sven Spieker, Siegfried Zielinski o Jussi Parikka con la que venimos pensando en

*Luthor*<sup>1</sup> puede revelarse productiva en tanto la consideración de la impronta tecnológica permite superar las concepciones que reducen el archivo a la memoria, entendida como un almacenamiento pasivo del pasado.

Queremos presentar algunas notas al respecto. Pensar más allá del eje destrucción/conservación que ciframos en Galactus y Brainiac a partir de tres conceptos, el museo, el laboratorio y el archivo sumando la perspectiva de la teoría de medios y algunas ideas de Sven Spieker.

### **“El verdadero laboratorio es la mente”**

Una constante en la obra de Agustín Fernández Mallo es la interrogación por las condiciones de producción del texto artístico, sea este un poema, una novela, un ensayo, un comic, canciones o fotografías. El concepto *extrarradio* es esencial en su poética en la medida en que es el espacio en el que se concreta la voluntad (postpoética) de experimentar: "la Poesía Postpoética actúa por experimentación; es, en esencia, un laboratorio. Mejor dicho, dado que es una *actitud*, aspira a ser un laboratorio". Esta aspiración está en sintonía con los análisis del arte contemporáneo en los que se verifica un interés por la experimentación suscitado, en parte, por el imperativo de la "novedad" que impone a los artistas el desarrollo de posibilidades poco o nada exploradas y la asimilación de espacios de producción artística al "laboratorio" (Bourriaud, Laddaga). Al mismo tiempo, la coyuntura globalizada ubica al sujeto en una tensión entre lo global y lo singular frente a la que, según Bourriaud, "el arte contemporáneo provee nuevos modelos a este individuo en perpetuo desarraigo, porque constituye un laboratorio de las identidades". Por su parte, Laddaga señala que los artistas conforman "comunidades experimentales" a través de

<sup>1</sup> Específicamente en [Medialidad: encuentros entre los estudios de media y la literatura. Sobre la escuela alemana de teoría de medios](#), de Adalberto Müller y Erick Felinto en *Luthor* #29, [De quinótopos, voxiteradores y máquinas escribientes. La arqueología de los medios como crítica metahistórica en la literatura steampunk](#) de Alejandro Goldzycher en *Luthor* #39, [Esoterismo y medialidad. Tópicos y metáforas en el cruce entre arqueología de los medios y el mundo oculto](#), de Mariano Vilar en *Luthor* #40, [Interferencias textuales. Sobre ruidos, medios y mundos](#), de Manuel Eloy Fernández en *Luthor* #43 y [Un mundo para gobernarlos a todos \(los medios\). Problemas en la transmedialización de mundos ficcionales](#), de Abril Amado en *Luthor* #43 así como *Luthor* #34, *Luthor* #38 y *Luthor* #42, dedicados en su totalidad a Teoría y Arqueología de Medios y la [Jornada La arqueología de medios y los estudios literarios](#).

alianzas transdisciplinarias que suman al cruce extrarradial del arte y la ciencia el del "experto y no experto" que produce "objetos fronterizos" en los que se reconocen desvíos y riesgos. Pueden pensarse como ejemplos el poemario *Carne de píxel* donde pone en diálogo el poema y un artículo científico o los poemas postpoéticos en los que Fernández Mallo incorpora fórmulas de la Física como el "Haiku de la masa en reposo":

$$E^2 = m^2 c^4 + p^2 c^2,$$

si  $p=0$  (masa en reposo)  $\rightarrow$

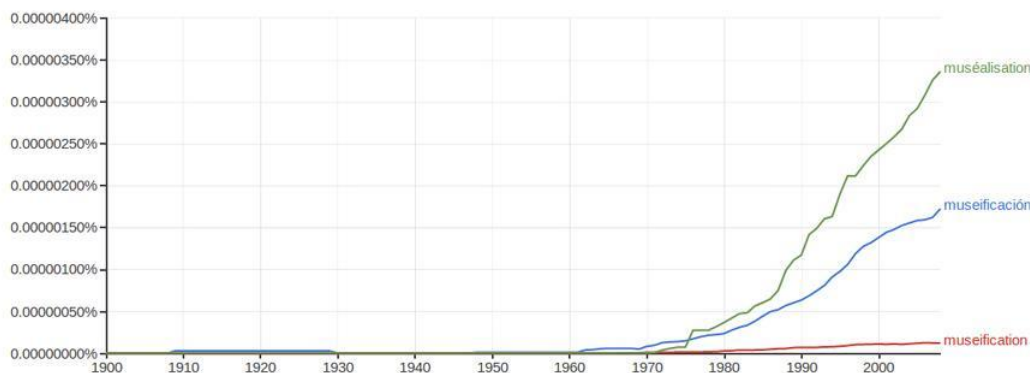
$$E = mc^2$$

También proyectos de bioarte como el Xenotexto de Christian Bök o la conejita Alba de Eduardo Kac<sup>2</sup> que exploran los límites entre la vida y el arte, la vida y el lenguaje, llevando la discusión a otro nivel en un desvío riesgoso pero bienvenido de los banales berrinches en torno al libro analógico y su par digital, falsa dicotomía que no registra la diferencia entre lo digital y lo digitalizado. La propuesta de Bök va más allá del collage, la simple inserción de un poema en el ADN de la bacteria *Deinococcus radiodurans*. Cada vez que replique el genoma, la bacteria "leerá" el poema y esa lectura producirá a su vez una (re)escritura del ARN conformando, "escribiendo", un nuevo poema. Un organismo modificado para leer y escribir poesía pero también para archivarla ya que la bacteria en cuestión es resistente a las más extremas condiciones -radiación, vacío- y que, propone Bök, seguramente sobrevivirá la extinción de la humanidad o la explosión del Sol.

### **"No necesitamos museos de arte para adorar obras muertas"**

El reciente ascenso del paradigma "laboratorio" en los debates del campo artístico (Laddaga, Bourriad o Fernández Mallo) aparentaría querer dejar en el camino al "museo". El museo ha estado presente en una buena parte de los debates estéticos posteriores al fin de las vanguardias. Una herramienta como *Ngram* nos permite visibilizar el derrotero de "museificación" y sus equivalentes en inglés ("museification") y francés ("muséalisation") en el siglo pasado:

<sup>2</sup> El primero, al que ya nos referimos en *Xenotextos. Un nuevo Paradigma*), producido a partir de la incorporación de poesía al ADN de una bacteria y la segunda a partir de la alteración, la (re)escritura, del código genético de la coneja.



Podemos trazar un arco de los situacionistas a *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. En 1962 Raoul Vaneigem asociaba el museo a la alienación del espectáculo debordeano así como a la muerte y la anulación de la potencialidad subversiva del arte:

Anyone who is worried or awestruck before this mass culture, which, through a globally unified mass media, cultivates the masses and at the same time "massifies" "high culture," is forgetting that culture—even high culture, and including its expressions of revolt and self-destruction—is now buried in museums and that the masses—to whom, in the end, we all belong—are kept apart from life (from a participation in life), apart from free action: they are kept at a subsistence level, as defined by the spectacle

En un tono similar, la tesis 189 de *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, describe a los museos como una "colección de recuerdos de la historia del arte" cuya existencia implica

el fin del mundo del arte **en tanto** en esta época de museos, cuando ya no puede existir comunicación artística alguna, todos los monumentos del pasado del arte pueden admitirse en igualdad de condiciones, pues ninguno sufre más que otro la pérdida de sus condiciones de comunicación específicas, dada la pérdida actual de todas las condiciones de comunicación en general<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Tono que mantenía en 1988: "In an era when contemporary art can no longer exist, it

esta visión radical es sintetizada en el procedimiento del desvío (*détournement*). Debord y Gil Wolman sostienen en "Modo de uso del desvío" ("Mode d'emploi du détournement") que cualquier elemento, sin importar su procedencia, puede ser utilizado para hacer nuevas combinaciones: todo puede ser usado. Este uso performativo del archivo es, de hecho, la base sobre la que está construida *La sociedad del espectáculo*, al igual que buena parte de los *Cantos de Maldoror*. Debord tomó en serio a su admirado Lautréamont, quien había consignado al plagio como "necesario" para el "progreso"<sup>4</sup>, para definir el desvío a mediados del siglo XX. A principios del XXI, Fernández Mallo aplicará el procedimiento a la propia definición de Debord para describir el "desvío postpoético": Veamos tal como la define Guy Debord:

Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente a los efectos de la naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y paseo (Internacional Situacionista, boletín n.º 2, diciembre de 1958).

Así, apropiándonos de esta definición, la modificamos a nuestra conveniencia

---

becomes difficult to judge classical art. Here as elsewhere, ignorance is only created in order to be exploited. As the meanings of history and taste are lost, networks of falsification are organised. It is only necessary to control the experts and auctioneers, which is easy enough, to arrange everything, since in this kind of business -and at the end of the day in every other kind- it is the sale which authenticates the value. Afterwards it is the collectors and museums, particularly in America, who, gorged on falsehood, will have an interest in upholding its good reputation, just as the International Monetary Fund maintains the fiction of a positive value in the huge debts of dozens of countries".

<sup>4</sup> Lautréamont compuso los *Cantos de Maldoror* a partir de citas textuales de Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, y las *Poesías* mediante la reescritura de máximas de Pascal, La Rochefoucauld y Vauvenargues, hecho revelado por Maurice Viroux en 1952. Debord hizo lo propio con citas de Marx, Hegel y otros autores. Así, la primera tesis ("Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos") es un *desvío* del inicio del primer capítulo de *El Capital* ("La riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como un enorme cúmulo de mercancías"). Anselm Jappe detalla muchos de estos desvíos en su *Guy Debord*, de 1999.

para definir una posible Deriva Postpoética (subrayamos las modificaciones respecto al original):

Entre los procedimientos postpoéticos, la deriva postpoética se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos: poesía, ciencia, arquitectura, economía, publicidad, etc. El concepto de deriva postpoética está ligado indisolublemente a los efectos de la naturaleza psicopoética y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de poesía, ciencia, arquitectura, economía, publicidad, etc.

De esta manera, podemos abordar la creación de una nueva ciudad "psicopoética" ("psicopostpoética"), una nueva cartografía para, una vez creada, examinar su extrarradio, sus límites.

En la "Aclaración previa" de *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, el español sostiene que "esa poesía que damos en llamar ortodoxa [...] hace mucho tiempo que dejó de ser un laboratorio, un lugar de continua investigación, para mutar en un museo de naturalezas muertas, cuando no en un decadente *meuble*". De esta manera traza un esquema maniqueo, museo-poesía ortodoxa vs laboratorio-postpoesía, que en parte coincidirá con la propuesta de Laddaga, que reclama nuevos espacios, diferentes al museo y otros "espacios públicos establecidos hace dos o tres siglos". Contrapuesto con el "museo", espacio de la poesía ortodoxa, el laboratorio de la poesía postpoética operará la indispensable "conexión de la poesía con otras artes (incluidas las ciencias)" produciendo, en palabras de Ricardo Menéndez Salmón,

una estimulante literatura frankensteiniana que lo mismo dialoga en el registro de la alta cultura (Wittgenstein, Bernhard o Borges, en su último libro *El hacedor (de Borges), Remake*) que en el de la cultura popular (la música pop, los videojuegos o las zapatillas deportivas, por citar sólo tres ejemplos recurrentes en su escritura)

Este esquema maniqueo (museo-laboratorio) puede ser quebrado a partir de la incorporación de un tercer espacio, el *archivo*.



## **La habilidad de destruir un planeta es insignificante al lado del poder del Archivo**

Al relevar los índices de publicaciones académicas (y no tanto) se hace evidente el (c)reciente interés de las humanidades por la cuestión del archivo. Las miradas tradicionales consideran el archivo en términos institucionales, como repositorios de documentos (¿devenidos monumentos?), ligados por ejemplo a la crítica genética o a políticas de la memoria. Este tipo de miradas parecería en cierto punto deudor del museo aunque con la pretensión de prescindir de la asociación negativa, de "colecciones de cosas muertas", que se le ha atribuido a dicha institución. Pero el archivo es más que un museo *aggiornado*<sup>5</sup>.

Este "furor de archivo", como lo denominó Suely Rolnik, es potenciado por el desarrollo tecnológico. La proliferación de proyectos de digitalización documental, así como la constante creación de nueva información en nuevos medios, cuestiona la hegemonía de la palabra y sus soportes como custodios de la información trascendente. Así mismo, verificamos que este desarrollo tecnológico transforma nuestra experiencia cotidiana imponiendo nuevas formas de organizar la información, interfaces que permean todo. Se verifica también una constante creación y almacenamiento de datos que producen las actividades humanas en todos sus estratos: de lo privado a lo público, de las preferencias de un sitio de pornografía a los hábitos de compras y la geolocalización. En este sentido, como la Fuerza, el archivo nos rodea y, hasta cierto punto, controla y une.

## **Sven Spieker: el archivo como ambiente**

En las consideraciones de Spieker sobre el archivo<sup>6</sup> confluyen la bibliografía *de rigueur* (Foucault, Derrida, etc) con la teoría de medios alemana a la vez que

---

<sup>5</sup> La cuestión de la especificidad del archivo es compleja y es discutible la pertenencia al campo archivo de muchas propuestas (artísticas y teóricas) que se distancian de definiciones y prácticas tradicionales de la archivística y vuelven imposible una definición única, englobadora. en su conferencia *Mal de archivo. Una impresión freudiana* Derrida señaló que "en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo a priori el olvido y lo archivológico en el corazón del monumento. En el corazón mismo del de memoria".

<sup>6</sup> Específicamente en *The Big Archive* y los artículos que publicó en *Artmargins*, revista que dirige.

se hace eco de la psicología y los incipientes *memory studies* (Jens Brockmeier). La propuesta del archivo como un entorno o ambiente (environment) se sostiene en la necesidad de definir políticas de archivo que no se limiten a circunscribirlo al almacenamiento del pasado sino alineado con una práctica que se desarrolla en el presente.

Spieker establece una distancia respecto a la noción de memoria como un almacenamiento de eventos pasados y a la de recordar como una transferencia de lo almacenado en un estado latente/invisible a un estado concreto/visible. Al mismo tiempo destaca la importancia en los estudios de archivos de pensar la forma en que la tecnología condiciona la manera en que recordamos. En línea con el dictum de Kittler sostiene que "all remembering is conditioned by the media technologies that control its activities, specially the computer". En este caso la computadora no es meramente una tecnología de almacenamiento sino un medio productor de memorias que no están pasivamente esperando que se las llame, sino que es esa "llamada" la que las produce a partir de la interconexión de imágenes y palabras.

El modelo de archivo "ambiental" de Spieker posibilita superar la antinomia entre destrucción y conservación que cifrábamos en Galactus y Brainiac a partir de una concepción dinámica de la información y una concepción performativa de la memoria. Desde la arqueología de medios, Ernst diferencia archivo y memoria, "El espacio de archivo se basa en el hardware, no en un cuerpo metafórico de memorias [...] las narraciones (historia, ideología y otros tipos de software discursivo) se aplican sólo desde el exterior". Siguiendo a Lev Manovich, Ernst reformula la concepción de la narración como ordenamiento temporal de la experiencia considerando que en la era digital, por un lado, los modelos de bases de datos<sup>7</sup> se vuelven predominantes y dan forma a las narraciones y, por otro, al estar el tiempo mismo organizado por la tecnología, la metáfora "espacial" del archivo deviene "temporal"; la dinamización del archivo implica procedimientos basados en el tiempo<sup>8</sup> cuya principal característica es

<sup>7</sup> Para Ernst las bases de datos en red marcan el comienzo de una relación con el conocimiento que disuelve la jerarquía asociada al archivo clásico.

<sup>8</sup> Cuestión que ocupa parte importante de la teoría y arqueología de medios, en general, y la producción de Ernst, en particular. Cfr. *Digital Memory and the Archive*, la conferencia <sup>9</sup> o la <sup>10</sup> en la que desarrolló, entre otras cuestiones, su concepto de *tempor(e)alidad*, la pluralidad de temporalidades en que explotó el significante "tiempo" tras la aparición de medios como el fonógrafo o el cine.

la permanente transmisión de datos.

Tradicionalmente la metáfora espacial concibe el archivo como un contenedor con límites concretos en función de los que se determina su lectura en una interacción entre el adentro y el afuera, una interacción unidireccional, de "solo lectura". Un dispositivo instrumental que relega "lo que pasó" a un confinamiento espacial y semánticamente separado del presente. La propuesta "ambiental" de Spieker piensa el archivo como un espacio dinámico de producción donde pierden sentido la separación entre pasado y presente, entre lo natural y lo tecnológico<sup>11</sup>. En el flujo informático pierde sentido también la diferencia entre instituciones y disciplinas, entre lenguaje alfanumérico, sonidos e imágenes y su soportes. Podemos pensar en el horizonte de ese flujo las producciones de Alemian, Dahlberg y Fernández Mallo así como aquellas que se nutren de las tradiciones de la poesía visual y tipográfica, sea en un entorno digital (*Wordtoys*, de Belén Gache) o impreso (*House of Leaves*, de Mark Danielewski).

Cualquier acercamiento a la producción artística en este contexto impone considerar el condicionamiento tecnológico y superar falsas dicotomías construidas en torno a lo nuevo y lo viejo, lo post- y lo ortodoxo, etc. La tecnología y el flujo constante de información anulan esas distinciones e imponen una síntesis: la actitud exploratoria, de laboratorio, reformula espacios tradicionales como el museo y el archivo. Ernst va a decir que "En el espacio cibernético, la noción de archivo ya se ha convertido en una metáfora anacronista y obstaculizadora; más bien debería describirse en términos topológicos, matemáticos o geométricos, que reemplaza la memoria enfática por la transferencia (migración de datos) permanente. La antigua regla de que solo se puede localizar lo que se ha almacenado ya no es aplicable". En este acercamiento al archivo aparecen propuestas como la *escritura no creativa* de Goldsmith, la *post-producción* de Bourriaud, la *estética de laboratorio* de Laddaga, la *postpoesía* de Fernández Mallo o la de Manovich quien, como recuerda <sup>12</sup> "sostiene que, ya para finales del siglo pasado, el problema había dejado de

<sup>11</sup> Lo cual se encuentra en línea con las formulaciones que la arqueología de medios hace respecto a la estratificación del tiempo siguiendo un modelo geológico (el *deep time* descrito por Zielinski, p.e.) que incluye también la idea de antropoceno y la continuidad entre tecnología y ciencias naturales (que podemos apreciar en metáforas como la *nube* o la *minería de datos*).

<sup>12</sup> Manuel Eloy Fernández->article205

ser cómo crear objetos en los nuevos medios y era ahora cómo encontrar los objetos ya creados”.

Este tipo de propuestas explora formas post-autónomas de producción artística que asimilan la creación a la elaboración de conexiones entre cosas existentes antes que a la producción de cosas "nuevas". Son propuestas que se reconocen enraizadas en la tradición de las vanguardias, aunque se distancian de la actitud de choque que en ocasiones estas tuvieron con el museo y plantean el archivo no como un espacio de almacenamiento pasivo sino como un lugar dinámico de producción. La síntesis performativa supera la disyuntiva destrucción-conservación al tiempo que neutraliza la presuposición de objetividad histórica y la descripción de los archivos como un almacenes transparentes y universales de conocimiento. Spieker señala que así como el cine constructivista y los gestos anti-archivísticos de los dadaístas criticaron el archivo del siglo XIX<sup>13</sup>, muchas prácticas artísticas contemporáneas resisten el sueño neoliberal de un archivo universal con la ambición de clasificar y almacenarlo todo. Lo que Tara McPherson ha llamado "post-archivo", las estructuras de poder que acopian y usan datos así como la búsqueda de formas para desplegar esos flujos de datos de manera experimental o subversiva, y que se aprecian en las producciones artísticas que Florencia Garramuño describe como "prácticas que parecen elegir, frente a la memoria, la obsolescencia, y frente al recuerdo, la activación de una supervivencia a menudo fantasmal y paradójica. Entre archivo y vaciamiento, entre sobrevivencia y obsolescencia, prácticas como estas reavivan la potencia de lo obsoleto, la ausencia y el vacío, desordenando visibilidades y legibilidades del archivo”.

En este sentido, más allá de gesto apropiacionista, obras como las de Alemian, Dahlberg o Fernández Mallo pueden pensarse como una apuesta por ralentizar el flujo de información digitalizada y la creación métodos alternativos para abordarla. Un "archivo lento" como el que postula Spieker siguiendo a Ernst para quien los archivos tradicionales actualmente sirven como recordatorios de un acercamiento alternativo, más "lento", a la gestión de datos.

---

<sup>13</sup> Spieker inicia su estudio diacrónico del archivo con la incorporación del principio de procedencia en el Archivo Secreto Estatal Prusiano en 1881.

**Entre los libros, almacén de recuerdos falsos para memorias verdaderas, y los cabrones telepáticos que se insertan en los recuerdos y los utilizan para multiplicarse, expandirse y tomar planetas**

Galactus y Brainiac como personificaciones posibles de paradigmas antagónicos se revelan incompletos cuando se suma la perspectiva de medios a la discusión en torno al archivo. Una tercera vía a esas ominosas entidades cósmicas, para seguir un poco más con las referencias comiqueras, podría ser ForgetMeNot. Este poco conocido mutante de Tierra-616<sup>14</sup> tiene la particularidad de ocupar un estado de permanente superposición existencial, real e irreal a la vez. Como el gato de Schrödinger o el mensaje en modelos comunicativos deudores de Shannon, existe y no existe al mismo tiempo en un permanente estado de "superposición existencial". De hecho, fue uno de los X-Men sin que nadie del equipo lo recuerde ya que al salir del campo de visión no puede ser percibido ni recordado por ningún individuo a menos que algún medio -tecnológico o telepático, en los comics- lo "fije" y permita, a través de la interfaz correspondiente, hacerlo presente. De lo que se trata es del "medio", más como el principio de transmisión, procesamiento y almacenamiento de información y que su realización material. Los medios determinan nuestra situación, afirmó Kittler. Asumir la perspectiva de medios es fundamental para pensar hoy la imbricación entre producción artística y archivo; ignorarla reduce el debate a un ejercicio retórico oscilante entre la nostalgia y el reciclaje de dogmas y conceptos apolillados.

El gusto por el abandonware o un género como el vaporwave, según Manuel Eloy Fernández "propio de la era del archivo *ya que* Sin la posibilidad de recurrir a los sonidos del pasado [...] no existiría como tal" va más allá del gesto nostálgico. La articulación del archivo con la perspectiva de medios no reduce su estudio a la conformación de una colección estática de bits y bips sino que promueve una interpelación dinámica de nuestras nociones de la (evolución de la) tecnológica, la materialidad de la información así como su implicación en la experiencia de la memoria y el tiempo. Ernst describe cómo la fotografía analógica funda su legitimidad, su pretensión documental de "verdad", en la suspensión del tiempo (el momento en que la luz se inscribe en el papel emulsionado) y, a la vez, la transferencia de la información al futuro. El conjunto de medios implica distintos regímenes temporales del archivo, o

<sup>14</sup> Y que no debe ser confundido con Forget-Me-Not, también de Tierra-616.

tempor(e)alidades, que pueden entrar en conflicto<sup>15</sup>. Las dinámicas artísticas sobre el archivo exploran los límites de los medios y operan en sus extrarradios, nutriéndose de esos conflictos entre tempor(e)alidades. Cabe, para ofrecer una engañosa apariencia de completud, hacer referencia a algunos ejemplos del medio audiovisual.

Fuera de experimentos con el registro documental, posiblemente donde mejor se explotan estos cruces entre tempor(e)alidades, medios y memoria sea en las narrativas audiovisuales sobre viajes temporales<sup>16</sup>. Y ninguna como *La Jetée*.

La película está compuesta por una sucesión de imágenes fijas realizadas con una cámara fotográfica y una brevísima filmación. La narración y los pasajes entre tempor(e)alidades se desarrollan a partir del contrapunto entre la edición de la imagen y el sonido. La duración de las imágenes en la pantalla y las transiciones (principalmente fundidos) en la banda visual se articulan con los fade-out de la banda sonora compuesta por música y efectos. El espectador experimenta la narración no a través del movimiento en la pantalla (que no existe) sino a través de la sincronización de ambas bandas, la interpolación de medios. El uso de imágenes (fotográficas) fijas interpela nuestra capacidad de percibir y experimentar el tiempo así como la propia definición del medio cinematográfico en su carácter de imagen en movimiento. Al mismo tiempo, nos permite cuestionar la legitimidad documental (detener el tiempo y transmitir la información al futuro, siguiendo a Ernst) del medio fotográfico en tanto la imagen que el protagonista recuerda y que, de alguna manera, "moviliza"

<sup>15</sup> Conflicto en el que interviene también, en el caso de la fotografía, la propensión del medio a la obsolescencia: la degradación de la copia individual en papel vs el flujo de imágenes digitales. en esta conferencia sobre fotografía y archivo, imagen analógica y digital, el foco de Ernst está en el tiempo. sería productivo sumar la propuesta de Hito Steryl en relación a la falsa promesa del medio digital, la "imagen pobre" cuya información se degrada en la dinámica de circulación y reproducción digital.

<sup>16</sup> Obviamente, están también las películas que abordan la cuestión del recuerdo y la memoria. Sin embargo (y sería necesaria una investigación más profusa para afirmarlo) la problematización que muchas de esas películas hacen de la memoria suele estar ligada a psicopatologías, recuerdos reprimidos, etc (*Spellbound*) antes que a una problematización del medio (*Stage Fright*, por nombrar otra de Hitchcock, o *L'Uccello Dalle Piume Di Cristallo*, de Argento, su contraparte italiana). Podríamos pensar como excepciones *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* o *Memento*.

el desarrollo de su peripecia, se revela errónea al final<sup>17</sup>. Podemos también volver sobre la posibilidad de superar un paradigma estático del archivo, de intervenirlo dinámicamente. Podría decirse que más que una viaje temporal la película presenta una mecánica de lectura-intervención-rectificación de una imagen/memoria de forma que es lícito incluirla entre esas obras que, conscientes de la determinación mediática, operan en los extrarradios del laboratorio, el museo y el archivo.

---

<sup>17</sup> A diferencia de *Primer* donde se escatima es cualquier tipo de anclaje que permita "ordenar" las tempor(e)alidades que coexisten.