

Por Carlos Gradin

*Todas las cosas que se pierden las tiene
en un bolso Dios*
Luis Alberto Spinetta

A Paula Castro y su Galería Tacho

I.

Las obras de la Colección Oxenford analizadas a continuación se presentan como experimentos sobre las formas y usos de los archivos, la memoria y la tecnología. Revisan las relaciones establecidas por la sociedad con el pasado, la manera en que sus evidencias son elaboradas a través del lenguaje, las imágenes y los dispositivos digitales creados con el fin de almacenarlas y compartirlas. Vistas desde este ángulo, estas obras son mecanismos donde se cruzan el pasado y la tecnología. Mejor dicho, son rastros de su interacción con el mecanismo fundamental de esta época, ese vasto dispositivo que, pese a ser conocido públicamente, no deja de volverse invisible o inconsciente, el de los sistemas informáticos diseñados para la publicación de palabras e imágenes a través de la red digital, ya omnipresentes alrededor del mundo. Obras como *Windows* (2011) de Mariela Scafati, *Mis archivos recibidos* (2008) de Nicolás Martella y *Decomiso* (2016) de Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg, entre otras, son pequeños ensayos materializados a través de este campo, donde conviven desde el pasado más inmediato al más remoto, proveniente de lugares a la vez próximos y lejanos, en una experiencia sin antecedentes en la historia. En particular, proponemos pensar estas obras a través de la antigua consigna *hacker*, de que "la calle encuentra sus propios usos para las cosas". Es decir, desde la mirada sobre la tecnología surgida en los años 70 en los campus universitarios estadounidenses, luego difundida a otras partes del mundo, cuando muchos programadores y aficionados a las computadoras empezaron a dar forma a una cultura en donde se privilegiaba su potencial creativo, y el derecho de todos a participar de su desarrollo, desde una perspectiva entre libertaria y horizontal, que en su momento resonó en muchos ámbitos de la contracultura juvenil y el arte de aquellos años. De ahí, la idea de que las computadoras personales e Internet -tecnologías de archivo por definición- debían encontrar sus formas y sentidos más allá de las expectativas de gobiernos y empresas, ya que sus usos más interesantes y potentes iban a surgir y ser desarrollados por quienes se animaran a hacerlo, motivados por su curiosidad y sed de conocimiento, más allá del sentido común de los usuarios.

II.

Como dice el crítico Maximiliano Brina, los archivos están en el centro de los análisis sobre los medios y la tecnología desarrollados en los últimos años, en campos bautizados como humanidades digitales y arqueología de los medios, entre otros,

que se enfocan en la manera en que estos dan forma a aspectos diversos de la vida social: la sensibilidad, la percepción del mundo, la experiencia del arte y la cultura, la imaginación... Una de las tesis más repetidas en los análisis de la cultura digital es que vivimos en la época de los archivos. Su imaginario y sus problemas se difunden hasta ámbitos cada vez más diversos. Bastan algunos ejemplos para situarnos, como el nuevo almacén del Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, diseñado a la manera de un dispositivo para abrir al público un sector hasta ahora relegado a la trastienda, el de los depósitos donde se almacenan las enormes cantidades de obras que los museos suelen contar en sus colecciones, la mayoría de las cuales pasan su tiempo fuera de la vista de los visitantes, paradójicamente olvidadas y perdidas, pese a haber sido elegidas, justamente, para darles un lugar de relevancia y dotarlas de presencia pública en la vida cultural de sus sociedades. Como antídoto, el Museo de Rotterdam creó una forma de archivo masivo y transparente, mediante un nuevo edificio donde el público tiene acceso permanente y completo a su colección; donde se intenta revertir el antiguo hermetismo asociado en otros tiempos a los modos de catalogación y preservación de los bienes culturales, más allá de las lógicas de la vigilancia y la difusión, según el interés de grupos dirigentes o élites culturales. Incluso al precio de crear una experiencia monstruosa y sobrehumana, de más de 150.000 piezas disponibles al público... El archivo contemporáneo sueña con esta puesta en común horizontal y colaborativa. Otra expresión de este imaginario es el proyecto *Odeuropa*, con sede en Amsterdam, para la creación de un archivo de olores europeos entre los siglos dieciséis a principios del veinte, en relación a los diversos procesos históricos que transformaron el olor de las ciudades. O también los diversos museos y espacios culturales que empezaron a planificar la incorporación de materiales gráficos y objetos de todo tipo vinculados a la pandemia global de 2020 todavía en desarrollo, con el fin de resguardar su testimonio material para la curiosidad de las futuras generaciones. Tal vez la forma más extrema y novedosa de este interés por los archivos se expresa en la necesidad de muchas instituciones y museos de recabar la información y la experiencia acerca de los sistemas informáticos implementados a lo largo de las últimas décadas, para acceder a numerosas obras de arte digital y otros documentos de cultura, realizados para ser ejecutados y leídos a través de sistemas cuya obsolescencia nadie tuvo en cuenta al momento de usarlos, y que hoy, desaparecidas las computadoras que les daban soporte, vuelven imprescindible todo un campo de saberes relacionados con la traducción de aquellos datos a los nuevos códigos. Estos archivos necesitan prácticas relacionadas con la gestión de los sistemas informáticos, los museos de tecnología y de medios abandonados, las técnicas de la arqueología forense digital, y la antropología de las culturas desarrolladas por quienes fueron sus creadores y usuarios, para intentar reconstruir la forma original de los datos. No sorprende que todos estos proyectos coincidan en el tiempo con el auge de la empresa Google y su creación, iniciada en 1998, de la base de datos más grande de la historia de la humanidad. La velocidad en que surgió esta forma de memoria cultural compartida a nivel global contrasta

con la poca presencia de este proceso de cambio en la conciencia pública. Aunque el problema ya fue formulado varias veces: ¿cómo percibir la tecnología cuando se vuelve difícil de distinguir de la vida pre-informática, cada vez más lejana, y convertida en un recuerdo confuso en vías de ser olvidado? La inmersión en el mundo de los medios probablemente dificulte comprender la manera en que nuestra psiquis y sensibilidad se conformaron a través de ellos. Decía Marchall McLuhan -citado por Brina-: "No sabemos quién descubrió el agua, pero seguro no fue el pez".

III.

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el interés por "poner en valor" distintos elementos del pasado y la cultura heredada se extendió hasta abarcar cada vez más obras, lugares y paisajes. Hoy ni siquiera entre las instituciones dedicadas a la cultura y el patrimonio hay un consenso acerca de los motivos por los que esta dimensión de la vida social alcanzó los actuales niveles de interés; hasta en los pueblos, ciudades y regiones más marginados se multiplican los museos y proyectos de recuperación histórica. Muchos críticos lo vinculan con una pérdida generalizada del sentido de comunidad y pertenencia. Para el historiador David Lowenthal, la presencia del pasado en la cultura actual -desde el turismo a las modas *vintage* y las ferias de antigüedades- también es una búsqueda ligada al placer más o menos imaginario de viajar al pasado, de recrear la posibilidad de otras vidas como pudieron ser vividas en otros tiempos, de evadirse de un presente siempre dudoso. Junto al "giro archivístico" se dio un interés por el pasado y la nostalgia. La idea del patrimonio inmaterial nació en este contexto como un campo de creaciones culturales más allá de su expresión física, compuesto por relatos, fiestas y saberes transmitidos en forma oral, de generación en generación, compartidos como una forma de identidad y pertenencia colectiva. En Buenos Aires, los bienes inmateriales protegidos abarcan desde el arte del fileteado, surgido como estilo de pintura para la decoración de los carros y camiones de verduras -declarado patrimonio cultural de la humanidad- hasta la fiesta de San Blas, el patrono de la garganta de Pompeya, y el banderazo anual de los hinchas del club de fútbol Huracán en su sede de Parque Patricios, entre muchos otros.

IV.

Del archivo al patrimonio, todas las obras humanas se ubican tarde o temprano entre dos polos: la memoria y el tacho de basura. Son, en principio, obras huérfanas a la espera de una señal que las reúna y las presente como parte de una serie, necesitadas por lo tanto de un rescate y una traducción. En este punto puede hacerse un paralelo con el arte. Todas las obras de arte contemporáneo son a la vez piezas del patrimonio de una comunidad de cuya historia se ignora casi todo. Mucho del arte contemporáneo lleva al extremo esta condición de orfandad, con sus obras necesitadas de una organización que las preserve frente al paso del tiempo, resguarde su memoria y las vuelva inteligibles para quienes se acerquen a ellas en el futuro. La obra *La música* es

mi casa (2017) que Gastón Pérsico mostró en el MALBA surge de este cruce, donde se ofrece un vínculo con la música *house* y se la busca preservar, o al menos transmitir, como obra colectiva, una "tradición" en riesgo de desaparecer, o de desdibujarse con el tiempo. "¿Museificar el *dance*? ¿Cómo trasponer esa experiencia nocturna a un cubo blanco?", se pregunta Pablo Schanton en su ensayo incluido junto al de otros críticos y escritores en un volumen de textos a disposición de los visitantes que se acercaron a conocer la obra. Como sucede con los bienes de patrimonio protegidos por su importancia histórica o cultural, el texto de Pablo Schanton acompaña el *house* y fundamenta su inclusión en un archivo que en este caso no es el de ninguna institución gubernamental, sino el de una memoria emocional y sensible de las pistas de baile de los años 90 donde, según su mirada, una generación de jóvenes vivió una forma de comunión con la música digna de ser señalada. La instalación de Pérsico ofrecía una ambientación sonora compuesta por las grabaciones de una serie de poemas recitados, hechos a partir de las letras de las canciones de algunos de los grandes hits del *house*, traducidos al español, desprovistos de su parte instrumental y rítmica que los había hecho famosos. "*La música es mi casa* podría sumarse a esta búsqueda generacional de una respuesta a una interpelación subcultural: ¿cómo capitalizar en nuestras vidas esas experiencias intensas de tantos fines de semana?". La obra entendida como una reflexión sobre una experiencia histórica, como "una forma de memoria práctica", como definía Walter Benjamin a la tarea de los coleccionistas, cuando los mostraba capaces de darle nueva vida a obras y objetos provenientes del pasado, y de unir los puntos invisibles que los conectaban, para hacerlos brillar con nuevos matices frente a una época que ya no los esperaba. "Glosar una ausencia -la de la experiencia corporal del *dance*-, pero también gozar de ella. ¿Qué sobrevive aquí de ese braille del baile? *La música es mi casa* traduce a arquitectura lo que en su origen fue maquinado como ingeniería...". La obra se convierte en una cápsula del tiempo, como también sucedía en parte con la performance *Under de sí*, realizada en 2015 por Diego Bianchi y Luis Garay en la 1° Bienal de Performance de Buenos Aires, cuyo registro se incluye en la Colección Oxenford, y a través de la cual puede recorrerse un muestrario de hábitos, manías y miserias protagonizados por usuarios de teléfonos celulares, como un panorama antropológico de cuerpos alienados y ruido audiovisual, convertido en el hábitat de la cultura contemporánea. En la misma senda, Erica Bohm, en *Planet Stories* (2013), también incluida en la Colección Oxenford, reúne fotos de escenas y paisajes provenientes de Marte, Venus y la Luna, capturadas por Bohm mediante fotos instantáneas tomadas en sitios web de instituciones como la NASA, y reunidas en una publicación en formato de libro en papel. Para Benjamin, la tarea de los coleccionistas equivalía al de "fisionomistas del mundo de las cosas", capaces de dejar cifrada en su selección de obras y objetos las huellas de una época. Pero, al hacerlo, decía, sus colecciones se convierten en un retrato de sí mismas. La obra como una traducción por descifrar. Pero también, en su forma más extrema, como una de esas sondas espaciales dirigidas a sectores remotos de la galaxia, donde se dejaron grabados un puñado de símbolos con la esperanza de

inducir una lectura en seres que serán desconocidos para nosotros, probablemente para siempre, pero a los que sin embargo imaginamos saludar desde lejos.

V.

Muchas obras de la Colección Oxenford comparten este anhelo por crear archivos, interactuar con ellos y servir de puentes entre tiempos históricos. Son archivos archivados, recortes más o menos caprichosos del vasto sistema de información catalogada e interactiva de la cultura contemporánea, cuyos elementos se acumulan sin discernir los motivos. Fueron reunidos sin un plan a la vista, incluyen restos depositados al azar, desenterrados años después para intentar deducir los mapas cognitivos de quienes los habrían producido. Incluyen, por ejemplo, frases tomadas a lo largo de un extenso diálogo de complicidad y amistad sostenido a través de sistemas de chat, correo electrónico y otras plataformas virtuales. O fotos olvidadas por sus dueños en las carpetas de archivos descargados de las computadoras semipúblicas de los ciber de Buenos Aires. O imágenes provenientes de una búsqueda hecha en Google a partir de la foto de la publicidad de un perfume extraído de una revista de moda de los años 80. O documentos sobre la catalogación como patrimonio astronómico de ciertos meteoritos hallados en la Provincia del Chaco, Argentina. O anuncios de venta de productos imposibles diseñados para el portal de Mercado Libre. Todas estas obras y proyectos están atravesados por la experiencia social del archivo como interfaz para la puesta en común de imágenes y palabras, facilitada por los archivos informáticos y su difusión masiva de herramientas para el almacenamiento y gestión de información. ¿Qué buscaban los creadores de estos archivos? ¿Qué querían resguardar, transmitir o dejar preparado para futuros observadores? Sobre todo, ¿qué miradas acerca del mundo de su época acabaron por preservar más allá de su decisión consciente como archivistas? ¿Qué elementos de un tiempo y un lugar fueron capturados por esos archivos, que también son redes capaces de abarcar mucho más de lo previsto? La obra *Windows* (2011) de Scafati convierte conversaciones sostenidas en soportes digitales a través del océano, en frases pintadas a mano sobre papeles colgados en la pared, donde se lucen las observaciones fugaces sobre un tiempo político y afectivo cargado de urgencia, en una selección de puntos altos para recordar la intensidad: "Amsterdam / Fiorito. Europa está en el horno. Que sueños lindo", "Mira tus dientes / donde se refleja el comienzo de una historia que vendrá", telegramas de ida y vuelta en vías de volverse simultáneos, últimos destellos del antiguo arte correo, postales de una nueva velocidad para los intercambios globales: "It's the end of the world, as we know it (and we feel fine)". Sacadas de la red, y de las colecciones de archivos de computadora donde habrán permanecido almacenadas, trasladadas al papel, ahora guardadas en una colección de arte, las frases fueron elegidas y editadas para destilar su potencia poética, y convertirse en graffitis -mezcla de trinchera y suspiros de inocencia pop-, listas para preservar una versión épica y sensible al *cyberpunk* de la comunicación digital. Otro lugar donde se trasluce el deseo de archivos es en el

proyecto *Una Guía a Campo del Cielo* iniciado en 2006 por Goldberg y Faivovich, una performance en cámara lenta sostenida a lo largo de los años, a través de los mecanismos burocráticos y legales desplegados alrededor de los meteoritos del Campo del Cielo en el Chaco. Su punto más extremo fue la proeza de reunir las dos mitades del meteorito El Taco, destinadas durante años a Buenos Aires y Estados Unidos, en el espacio Portikus de Frankfurt, en 2010. Cada puesta en escena del proyecto exhibió los procesos de catalogación y protección legal de los distintos meteoritos del Campo del Cielo, mediante una base de datos e imágenes reunidas a su alrededor y del mapa legal e institucional referido a su condición de patrimonio, con sus respectivas ramificaciones en las distintas ciudades y países hasta donde este llegó a dispersarse, presentado en la forma de un archivo abierto al público, en cuya confección se intuyen también, como en los diálogos de Sacafati, los cambios atravesados por el sistema de comunicación global a lo largo de los últimos años, en este caso en la fluidez para la gestión de proyectos como este, con su horizonte de traslados internacionales de meteoritos y la coordinación entre instituciones y Estados. En donde se expresa en forma más cruda el cruce entre archivos y tecnología es en las obras *Mis archivos recibidos* (2008) de Nicolás Martella y *Me siento con suerte* (2014) de Gastón Pérsico y Cecilia Szalkowicz, en las cuales se presentan colecciones de imágenes realizadas mediante una forma de edición colaborativa, atravesada por dispositivos conectados a Internet. En el caso de Pérsico y Szalkowicz, la colaboración se dio con el motor de búsqueda de Google "invitado" por lxs artistas a componer una colección de imágenes mediante búsquedas asociadas por esta inteligencia artificial a partir de la foto propuesta por ellos: una imagen tomada de una publicidad de un frasco de perfume Monsieur Carven publicada en una revista de los años 80. Esta recopilación lineal reunió cientos de imágenes cuya procedencia los artistas no informan pero puede asumirse como una diversidad de países y épocas, en una panorámica de la cultura visual realizada gracias a la existencia de un archivo global automatizado y de libre acceso, de donde es posible extraer una especie de Atlas de Warburg zombie, expandido y capaz de ofrecer lo contrario de una síntesis histórica: más bien, los desechos de un proceso de producción industrial y masivo de imágenes, convertido en un volumen de información filtrado según los parámetros de búsqueda proporcionados por los usuarios/artistas -en este caso, imágenes similares a las de la foto del perfume- pero reunidas por Google en una cantidad y a una velocidad ubicada infinitamente por encima de las facultades -y sin duda también de las necesidades- de cualquier ser humano. Más que una síntesis histórica capaz de servir de orientación para analizar el mundo, el resultado del experimento es un recorte de la inercia de acumulación de imágenes de la web: una fracción ínfima de su desierto de imágenes proyectado al infinito. La de Martella no es una colaboración con una máquina sino con el aporte involuntario de una infinidad de usuarios que dejaron sus imágenes digitales en las computadoras de los ciber, alguna vez llamados "ciber-cafés", esos puntos de acceso público a Internet, en general tugurios destartados y económicos, hoy en vías de

desaparecer por completo en Buenos Aires, hasta donde las personas se acercaron durante años a navegar por la web o mandar mails. Martella extrajo las imágenes de las carpetas compartidas de las computadoras en donde eran abandonadas por los usuarios de los ciber -casi seguro inconscientemente-, luego de descargarlas de la red desde algún correo o durante una sesión de navegación. Su archivo, realizado hacia 2008, compila un material crudo, que nunca había pasado por una instancia de selección previa con miras a ser publicado, por parte de sus creadores anónimos. Son imágenes de baja calidad, de una intimidad descuidada, muchas veces sacadas con cámaras analógicas, muy lejos de las destrezas acrobáticas de los videos de Tik Tok o de los filtros de Instagram, que llegarían después. Los acompañan también imágenes publicitarias, de la prensa, de sitios de turismo, y todas conforman un pequeño ecosistema antropológico en donde es posible espiar los hábitos y los estilos de la vida social compartida a través de la tecnología en ese momento de transición, que en realidad todavía habitamos, atravesados por la tendencia a la entropía que es la forma de existencia del universo, pero como fenómeno se agudiza de manera melodramática al observar en detalle cualquier conjunto de contenidos digitales. Por último, las publicaciones realizadas por Juane Odriozola para *Mercado Libre* (2010-2017) introducían elementos abstractos y efímeros en el archivo de la plataforma de comercio electrónico, en forma de productos en apariencia imposibles de comprar o vender: saludos del Papa, el color azul del diseño de la interfaz de Facebook, y la misma "pura experiencia de comprar"... con destino a desaparecer en cuanto los algoritmos detectaran su incapacidad para generar ingresos monetarios, convertidos, ahora, en una serie de capturas que son el último rastro de su paso por la web, la última evidencia material de que alguna vez existieron.

VI.

Todo archivo da testimonio; refiere una serie de experiencias a través de materiales y documentos reunidos por motivos diversos: la curiosidad, el interés, la necesidad, el deseo... Como todo ejercicio de la memoria, es el resultado de esfuerzos conscientes pero también, y quizás sobre todo, de elementos llegados a él sin un motivo claro, incorporados por una mezcla de azar e inercia. De los archivos y su manera de cobrar vida puede decirse algo análogo a lo que decía el coleccionista de arte argentino Gustavo Bruzzone: "Cuando una colección de arte toma un sentido, el coleccionista solo sigue un guion". Todo archivo colabora en búsquedas -de ideas, imágenes, vestigios...- para las cuales nadie había pensado en acudir a él en un principio, ni si quiera sus creadores. Se transforma en una cápsula de tiempo involuntaria, a la cual podrán acceder un día quienes habrían perdido por completo las esperanzas de hallar respuestas para sus preguntas. Quieran o no, los archivos guardan la historia de sí mismos, de quienes los sostuvieron a lo largo del tiempo, de los sentidos que pudieron tener para ellos, y los que pudieron adquirir a medida que crecían y se desarrollaban, además de los que mantienen latentes, todavía por descubrir, a la

espera de una búsqueda que los dote de significado. ¿Qué historias cuentan estos archivos de la Colección Oxenford? ¿Quiénes fueron sus creadores? ¿Qué buscaron con su tarea de ordenamiento y catalogación? Tal vez nunca lo sepamos. Encierran, por ejemplo, una memoria que se borra progresivamente, la del tiempo de transición cuando la tecnología todavía era una experiencia novedosa, y sus posibilidades todavía se ubicaban del lado de la magia. La información recién empezaba a desplegarse como el paisaje inabarcable en el que se convirtió después. ¿Dónde quedará registrada la experiencia de soñar con un rostro cuando todavía no se habían multiplicado las bases de datos de imágenes? Hoy las computadoras empiezan, incluso, a poblar las redes con las caras de personas creadas por inteligencias artificiales, caras que nunca existieron hasta que un algoritmo las hizo aparecer en las pantallas, y que sin embargo son capaces de devolver la mirada a quienes se detienen en ellas. Las fotos de la vida social robadas por Martella, tras recorrer y rastrearlas una por una en las computadoras de los ciber, atesoradas como fragmentos de un universo lejano, conservan la extrañeza de acceder y manipular imágenes en los tiempos de una antigua escasez, que nuestra cultura parece en vías de dejar atrás. Algo similar puede pensarse en las demás obras. El libro de Pérsico y Salkowicz compuesto por los resultados de una búsqueda de imágenes en Google almacena una instantánea de la red, e indirectamente del mundo en general, en un momento dado, a través de una selección masiva de imágenes proveniente de las coordenadas espacio-temporales que lo produjeron, trasladadas a un soporte de papel, convertidas en una huella-preservada en uno de los medios más resistentes al paso del tiempo creados hasta ahora. Son formas artesanales del archivo, modos analógicos de procesar la información. Al hacerlo, recrean formas imperfectas de la oralidad en el campo digital, generan discursos entrecortados, tanteos de una charla que va avanzando sin saber cuál va a ser su conclusión. Como dice Heinrich von Kleist de las ideas elaboradas en voz alta, frente a alguna persona, necesitadas de ese momento de incertidumbre donde no termina de decirse lo que podría ser dicho, pero todavía tampoco es seguro que vaya a decirse alguna vez. Son archivos sin destinatarios claros, anónimos como eran los antiguos grafitis antes de Internet, cuando una frase escrita en el respaldo de un asiento de colectivo era un mensaje en clave de una conversación pública con destino desconocido; o como el ciberespacio, antes de que se privatizara en la forma de redes sociales, y todos los contenidos pasaran a estar identificados, asociados a unx autorx, evaluados según su desempeño en la plataforma, obligados a mostrarse como productos dirigidos a un mercado de usuarios, y a competir por la atención de todos los demás participantes de la red. Las lógicas y soportes de estos archivos los dejan fuera de la red. Las fotos robadas de Martella permanecen guardadas, en su mayoría sin publicar, frente al probable dilema de hacer pública la vida de quienes nunca esperaron ser parte de un archivo de una obra de arte, ni ser expuestos como tales. Y, sin embargo, en su selección de imágenes, en su recopilación de escenas espiadas y cuerpos expuestos, trasluce la curiosidad y el deseo que impulsó y dio vida a su búsqueda. Las palabras recuperadas de Scafati, extraídas de

la red, convertidas en afiches, editadas como una poesía visual, reponen la emoción de enviar palabras a la distancia, los intentos de decir lo que quizás nunca pueda terminar de decirse. Quedan expuestas como diagramas sobre la pared, pintadas con letra grande, como quien las extiende para ordenar las ideas, contemplarlas y pensar cómo seguir. Quizás el futuro esté en manos de intentos como estos de recortar el cosmos saturado de la información. Por crear pequeñas colecciones hechas de capricho que le agreguen vacíos y sinsentido al continuo de las transmisiones: "Corten las líneas de palabras", decía William Burroughs, "Aplasten las imágenes de control - (...) - Salgan del tiempo al espacio - Mezclen las grabaciones - Maten a los sacerdotes", etc., cuando analizaba el mundo y la cultura como una conspiración infinita. Algunas de estas obras se acercan a esta sensibilidad, con sus microcolecciones de citas e imágenes que son una mezcla de refugio e invocación. En los archivos de Martella y Scafatti, en particular, se entrevén cuerpos e historias, las contorsiones de un mundo de afectos y emociones imposibles de abarcar por completo a través de la tecnología. Porque a la vez, y, por último, es tentador parafrasear los diagnósticos sobre la saturación visual, y pensar que este mundo tal vez no pueda aguantar un solo archivo más. Las preguntas por el archivo, el furor por el patrimonio, la proliferación de bases de datos, en gran parte tienen origen en la creciente disponibilidad de recursos tecnológicos que facilitan el registro de los materiales, su ordenamiento, catalogación, difusión, etc. a una escala impensable hasta hace unos pocos años para cualquier proyecto que no contara con el apoyo de instituciones y gobiernos. Los archivos de la Colección Oxenford señalan también un agotamiento. Ofrecidos a la vista del público, dispuestos al análisis y la contemplación, se acercan al limbo donde la crítica Hito Steyerl sitúa las imágenes bastardas de la era digital, las "condenadas de la pantalla", dedicadas a existir como efecto de las capacidades de reproducción casi automática. Comparten su destino de fermento producido por las lógicas de las copias virales, que convierte a las imágenes, según Steyerl, en parias sin historia ni identidad, desprovistas de referencias, libradas a su suerte y disponibles para cualquier proyecto interesado en hacer con ellas su propia alquimia simbólica. No tan distinta a la orfandad de los archivos, el libro de fotos sacadas de internet, depositado en la tarima de una sala; los estantes de ficheros y documentos donde se recrea el destino burocrático de unos meteoritos semiolvidados del Chaco.

⁵ Heinrich, N. (2005) *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Francia: Gallimard.

⁵ "¡Abajo el trabajo!". Texto presentado en las Jornadas de la Crítica de 1996. *Revista ramona*, pp. 22-23.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERRIERO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADÍN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIME IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELGANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓNDISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓNVANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD