

# Memoria y archivo en la era digital: tensiones entre remembranza y almacenamiento<sup>1</sup>

**Cristóbal Vallejos-Fabres**Universidad Católica Silva Henríquez (Chile) **Viviana Silva-Flores**Universidad Católica Silva Henríquez (Chile) <https://dx.doi.org/10.5209/aris.100296>

Recibido: 16 de enero de 2025 / Aceptado: 20 de marzo de 2025

**Resumen.** El artículo analiza cómo la digitalización transforma la relación entre archivo y memoria colectiva, resaltando tensiones entre la acumulación masiva de datos y la construcción de narrativas significativas. A partir de un enfoque interdisciplinario, moviliza el concepto de anarchivismo como respuesta crítica a las lógicas de almacenamiento digital. Mediante el estudio de obras como *Paisaje para una persona* (2015) de Florencia Levy, *The Killing of Dilan Cruz* (2023) y *Tear Gas in Plaza de la Dignidad* (2020) de Forensic Architecture y *Kith and Kin* (2024) de Archie Moore, se evidencia cómo el arte contemporáneo genera contranarrativas que recontextualizan la memoria. Se concluye que el archivo más que un fin, debe entenderse como un espacio potencial de activación crítica; y que, en específico, el archivo digital, por su escala desmesurada, obstaculiza los procesos de rememoración. Por tanto, su eficacia depende de la capacidad de transformarlo en un acto performativo que vincule pasado y presente, proporcionando herramientas para imaginar futuros posibles en los que, las prácticas artísticas, son las que permiten revalorizar el pasado y activar nuevas formas de significación en el contexto digital actual.

**Palabras clave.** Archivo, contexto digital, memoria, anarchivismo, política/o.

## <sup>ENG</sup> Memory and archive in the digital age: Tensions between remembrance and storage

**Abstract.** The article examines how digitization transforms the relationship between the archive and collective memory, highlighting tensions between the massive accumulation of data and the construction of meaningful narratives. Adopting an interdisciplinary approach, it mobilizes the concept of anarchivism as a critical response to digital storage logics. Through the study of works such as *Paisaje para una persona* (2015) by Florencia Levy, *The Killing of Dilan Cruz* (2023) and *Tear Gas in Plaza de la Dignidad* (2020) by Forensic Architecture, and *Kith and Kin* (2024) by Archie Moore, the article demonstrates how contemporary art generates counter-narratives that recontextualize memory. It concludes that the archive should be understood not as an end in itself but as a potential space for critical activation; specifically, the digital archive, due to its vast scale, impedes the processes of recollection. Therefore, its effectiveness depends on the capacity to transform it into a performative act that connects past and present, providing tools to envision possible futures in which artistic practices enable the revaluation of the past and the activation of new forms of meaning in today's digital context.

**Keywords.** Archive, digital context, memory, anarchivism, politics.

**Sumario.** 1. Introducción, 2. El despliegue de la memoria en el contexto digital, 3. Del ROM al RAM. De la preservación monumental a la interconexión informacional, 4. Archivo ideal-memoria real. Acerca de *Paisaje para una persona* de Florencia Levy, 5. Archivos visuales y espaciales contranarrativos por Forensic

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en un proyecto de investigación financiado por Fondecyt en su categoría de Iniciación en investigación, otorgado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (Anid) de Chile. Proyecto N° 11230108, a cargo del Dr. Cristóbal Vallejos Fabres, titulado "Cultura Visual Maquínica: Visualidad y lenguaje algorítmico en el contexto de la cultura digital y la producción artística latinoamericana actual (2000-2020)". También forma parte del trabajo realizado por el Núcleo de investigación "Contemporaneidad, imágenes y memorias" dependiente de la facultad de Educación de la Universidad Católica Silva Henríquez de Chile.

Architecture, 6. Archivos analógicos y memoria aborigen: *Kith and Kin* como resistencia frente al archivo digital, 7. Reflexiones finales. Referencias

**Cómo citar.** Vallejos-Fabres, C. & Silva-Flores, V. (2025). Memoria y archivo en la era digital: tensiones entre remembranza y almacenamiento. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(3), 529-540. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.100296>

## 1. Introducción

A comienzos de los años setenta, Michel Foucault a través de su obra *La arqueología del saber* (1970), introdujo una nueva concepción de los archivos. En ella, estos últimos dejaron de ser entendidos como espacios orientados a contener documentos y pasaron a comprenderse como dispositivos de poder de características abstractas (Foucault, 2002). Esta concepción le atribuye al archivo el rol de configurar y transformar enunciados y prácticas discursivas, estableciendo las condiciones donde aquello es posible de ser dicho en un contexto histórico determinado. El establecimiento de estos escenarios, la construcción de este espacio de lo posible es comprendido por Foucault como un mecanismo de control que actúa sobre las dinámicas discursivas, habilitando y deshabilitando discursos según sea el caso, y atendiendo al estatuto de legitimidad histórica de los mismos. Los archivos, siguiendo esta línea, operan como instancias estructurantes de lo decible y por añadidura, de lo pensable, característica que evidencia la imbricación profunda entre archivo y poder. Sumado a ello, existe un componente decisional respecto a lo que es digno de ser archivado (Derrida, 1997) que podemos entender también como el proceso de “archivalización” (Ketelaar, 2001) que determina la valoración de aquello actualizable, luego de la visita al archivo, y que incluso puede llegar a definir cuáles datos llegan o no al archivo, cuestión que vincula a este proceso con una instancia de poder referida al carácter selectivo de aquello que retorna (Derrida, 2003). Resulta oportuno apoyar lo anterior, recurriendo a la noción de “violencia arcónica” (Vallejos & Gainza, 2022) para comprender las acciones ejercidas por quienes resguardan el archivo, los nuevos arcontes, y que operan también en la regulación de las prácticas asociadas al mismo.

Sin embargo, el fenómeno del archivo, al igual que todos los fenómenos de nuestra sociedad contemporánea, es blanco de una reestructuración profunda asociada a la desmesura de la *big data*, que hace que la noción de información transponga su sentido (Kittler, 2017). El contexto actual reconfigura la noción de información liberándola del monopolio escritural (Parra-Martínez et al., 2024) al que nos tenían acostumbrados momentos históricos previos. Así, a la inversa de lo que suponíamos que pasaría con la circulación de la información en internet, el gran archivo digital, que nos permitiría conocer y recordar nuestras historias vitales, su creciente e imparable volumen ya no nos permite atender a toda la información ahí contenida (Garcés, 2016). En esta desmesura de datos lo propio sucede con la noción de archivo: su orden da paso a las dinámicas del contexto digital, hacia dinámicas virtuales (Ernst, 2013) orientadas ahora por el accionar algorítmico.

En paralelo a la reconfiguración del archivo en la era digital, es imprescindible repensar el papel de la imagen, retomando el concepto de “imágenes operativas” desarrollado por Harun Farocki (2015). Según Farocki, en el contexto contemporáneo las imágenes han dejado de ser meros documentos visuales para transformarse en instrumentos activos que inciden directamente sobre la realidad. La sofisticación algorítmica y el perfeccionamiento estadístico han dotado a las imágenes de una capacidad operativa que les permite intervenir en la toma de decisiones, en procesos de vigilancia y en la ejecución del poder. En este sentido, la imagen se erige no sólo como reflejo o representación, sino como mediadora en la configuración de dinámicas sociales y políticas, afectando tanto la producción como la circulación de la información. Esta perspectiva amplía la discusión sobre el archivo digital al revelar que las tecnologías visuales actuales, a través de sus funciones operativas, constituyen un componente clave en la construcción y regulación de la memoria y la identidad colectiva.

Al respecto, una forma de caracterizar la especificidad de la relación entre memoria y archivo en el contexto digital la aporta José Luis Brea al analogizar los conceptos de cultura y memoria RAM y ROM (Brea, 2007). En la cultura ROM, según Brea, los dispositivos de memoria funcionan como memorias de archivo, como un disco duro. En ella, este reducto condensa y preserva eso que ha ido a pérdida con el discurrir del tiempo; en la memoria ROM emerge la resonancia de un tiempo otro (Parra-Martínez et al., 2024). Por otro lado, la cultura RAM, no tiene como fundamento una acción rememorante ni de preservación, puesto que su enfoque es más bien productivo, y sobre todo relacional. Lo que interesa en esta línea, es la construcción de una cultura red comprendida, junto con Brea, como memoria de procesamiento centrada en la interconexión activa de datos y sujetos de conocimiento. Así, si la cultura y memoria ROM se aboca a la preservación y generación de hitos perdurables en el tiempo, la cultura y memoria RAM, se orienta hacia la generación de procesos de activación e interconexión informacional dinámicos, una memoria entendida más como productora de redes y menos como hito de almacenamiento. Memoria como fábrica y no como depósito.

Esto último emerge como un espacio de investigación y exploración artística fuertemente creativa (Postiga & Loureiro, 2023) que, a su vez, reafirma el ejercicio crítico y subversivo del arte en el contexto contemporáneo del que esperamos un ejercicio interpretativo:

(...) la apertura de un horizonte intencional muy diferente al de la estetización propia de las industrias del entretenimiento. [...] Las obras de arte, alejándose del carácter franco o enfático que es propio de los discursos estéticos orientados al consumo, se caracterizan por estar constituidas por un tejido lleno de puntos o zonas de indeterminación que el espectador ha de concretar (Pra-  
da, 2023, p.23).

Además, en el arte contemporáneo es común la preocupación, tanto de artistas como de curadores, por la problemática de la preservación de la(s) memoria(s)<sup>2</sup>, lo que implica la investigación de los rastros del pasado en el presente a través de la revisión de archivos y documentos, siendo las y los artistas, una suerte de “archivadores del/en el presente” (Giunta, 2014; Guasch, 2011; Hernández-Navarro, 2012). “Giro o impulso archivístico” (Foster, 2016) que implica su utilización como material de investigación para la realización de obras y/o como material de creación, en el que el archivo asume un papel central bajo la noción de “archivo productivo” (Guasch et al., 2024). Es decir, un “espacio en el que documentos y testimonios sirven de plataforma para la disputa” (Guasch et al., 2024, p. 22), especialmente cuando se apuesta por la creación de nuevos materiales de memoria que emergen en los vacíos (Silva Flores, 2017).

Si su sentido está dado en que “archivar significa volver a enunciar, restituir una materialidad e inscribirla en un punto de tensión entre lo enunciativo y lo temporal” (Álvarez et al., 2023, p.203) su uso facilitaría, en primera instancia, el conocimiento de la(s) historia(s) y la preservación de la(s) memoria(s). Al desempeñar una función crucial en la conservación y organización de información, su papel en el contexto digital se magnifica, dado que la capacidad de almacenamiento se dispara de manera exponencial, lo que supone que nuestra relación con la información, la historia y la memoria está cada vez más arraigada en nuestra experiencia cotidiana. Sin embargo, nos preguntamos si esta característica que implica una acumulación masiva y ordenada de datos termina por distanciar al archivo de las complejas operaciones cognitivas y emocionales que caracterizan a la memoria en vez de enraizarla. Es decir, ¿la actual disponibilidad del archivo digital y su acceso inmediato y casi ilimitado a la información contenida, establece la garantía de obturar los procesos de memoria?

Nuestra hipótesis preliminar plantea que el archivo, en el contexto digital, no supone la emergencia del trabajo de memoria; o, en otras palabras, la memoria (histórica) no está constituida por el archivo digital, pues este opera en un ámbito distinto. Mientras el primero es el lugar de la clasificación y almacenamiento de datos (Ernst, 2018), la memoria se arraiga en la experiencia humana y su capacidad de dar significado a esos datos, construyendo una narrativa coherente que refleje la comprensión de los eventos pasados. Por tanto, su capacidad de significar mediante la construcción del relato no debe entenderse como una acción descriptiva de fenómenos alejados del presente, más bien, es la construcción de sentido del pasado la que lo construye.

Para Ernst (2018), la digitalización va más allá de la simple reconfiguración del archivo clásico; se trata de una deconstrucción radical a través de las técnicas emergentes que marcaron el giro digital, transformando un espacio inamovible en una experiencia temporal dinámica. La perpetua circulación de datos reinterpreta el archivo como una metáfora en constante cambio, desmantelando las jerarquías arcónicas del modelo tradicional y abriendo nuevas posibilidades para la activación y la subversión. En este contexto renovado, la interpretación del pasado se reinventa continuamente, dando origen a un ámbito de investigación y exploración artística que es, simultáneamente, profundamente creativo y esencialmente político, superando la mera acumulación pasiva de información.

## 2. El despliegue de la memoria en el contexto digital

El fenómeno de la digitalización ha transformado el contexto en donde los seres humanos desarrollamos nuestra existencia. Dicho fenómeno emerge como una potencia capaz de modificar los cimientos de la cultura planetaria, alterando los parámetros que tradicionalmente constituyan el marco referencial de las producciones culturales, como por ejemplo la creatividad (Vallejos, 2021) y la imaginación (Vallejos, 2018). Es a propósito del despliegue tecnológico que los modos de organización de la memoria han mutado hacia regímenes organizacionales de la información que son impuestos por los aparatos. La proliferación de estos dispositivos ha traído consigo una diversificación inédita de los registros y circulación de memorias individuales.

La sedimentación, la preservación y el almacenamiento de la memoria en tanto que historia o narrativa oficial pasan a medirse y regularse por dispositivos digitales que modifican los regímenes de organización y valorización del complejo de informaciones que constituyen las memorias. Por otro lado, el procesamiento de la memoria en testimonios, narrativas, documentos, etc., se densifica exponencialmente a partir del momento en que cada sujeto, con un *smartphone*

<sup>2</sup> Da cuenta de ello, exposiciones como la mítica *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, curada por Okwui Enwezor en 2008; y más recientemente *The Whole Life. An Archive Project* (2018-2021), así como diversas bienales en las que curadores abordan, desde diversas aristas, las prácticas contemporáneas del archivo. Algunas de ellas han sido: 10.000 vidas, la 8<sup>a</sup> Bienal de Gwangju en Corea del Sur (2010), dirigida por Massimiliano Gioni, que problematizó sobre los archivos y la imposibilidad de saberlo todo, experiencia que posteriormente vuelve a abordar al dirigir la 55<sup>th</sup> Bienal de Venecia titulada *Il Palazzo Enciclopédico* (2013). Recientemente el colectivo de curadores de la XVII Bienal de Estambul (2022) curaron *Anarchiving*, bienal que planteó la generación de archivos abiertos, anárquicos, que crecen de manera orgánica e impredecible (Cruces, 2022) frente a la noción arcónica de orden y mandato.

en sus manos, pasa a emitir, recibir, almacenar y tratar información sobre sus memorias (Vilalta, 2021, p.89).

En este contexto, “ya no hay narratividad sino una suerte de *collage*, de historias sueltas que nos brindan más entretenimiento y exotismo que conocimiento para actuar o proyectar” (Aravena Núñez, 2023, p.28). Así, la manera de comprender la naturaleza y función de la memoria ha transitado desde un carácter marcadamente rememorativo hacia una estrategia productiva y relacional (Brea, 2007). Derivamos de esto que la noción de memoria, al interior de un contexto digital como el actual, modifica su orientación desde un mirar al pasado hacia una visualización del presente, mirada que la concibe como procesamiento de archivos más que como remembranza de estos. La memoria, desplegada en el contexto digital, no opera en la fractura o el detenimiento del flujo del tiempo: ella misma se articula dentro del continuo digital como flujo informacional y dinámico, robusteciendo de manera multidireccional el presente. Si bien la memoria mantiene una relación con el pasado, esta se manifiesta mediante una actividad recursiva y performativa que se erige desde un presente cada vez más estrecho (Huyssen, 2002) caracterizado, precisamente, por la amenaza de la desaparición del registro. Los archivos en el espacio digital ya no responden únicamente a la recuperación de información histórica perdida ni a la función de “guardadora” de la(s) memoria(s), sino que privilegian la lógica del registro y el almacenamiento masivo.

El nuevo archivalismo que vemos practicarse en la cultura digital tiene más que ver con las disposiciones informáticas de la base de datos, encumbrada ya como la nueva “forma simbólica” [Manovich, 2001] de nuestra época, y del que la red sería en sí misma el paradigma, entendida como memoria-ser, como memoria-mundo (Prada, 2023, p. 126).

A propósito de la problemática relativa a las transformaciones de las nociones de archivo y memoria dentro del contexto algorítmico, se propone una revisión actualizada de la literatura, así como una indagación crítica sobre prácticas de arte contemporáneo que abordan esta problemática desde diversas perspectivas y enfoques.

### 3. Del ROM al RAM. De la preservación monumental a la interconexión informacional

Nuestro contexto actual puede comprenderse bajo el alero de una tensión presente en la noción de archivo. Dicha tensión nos puede ayudar a comprender la naturaleza de nociones atávicas del sujeto como intimidad y extimidad<sup>3</sup>. A propósito del despliegue de plataformas donde circulan datos personales de usuarios, y el auge sostenido del tráfico informacional de las redes sociales, la noción de archivo concita gran interés, puesto que es a través de la recopilación de estos que elementos como la privacidad quedan expuesta tras los procesos de acumulación y transacción masiva en el contexto de desarrollo de las TICS. Los archivos han devenido sistemas sociotecnológicos (Hoskins, 2014), desanclados, al menos en apariencia, de los trabajos del mundo analógico.

Tanto el *Big Data* como el *data mining* permiten el trabajo de una modulación constante sobre los cuerpos y sus acoplamientos colectivos mediante el desarrollo de certas tecnologías de marketing, propaganda política y ciberspying. El almacenamiento de los datos masivos y el desarrollo de las tecnologías algorítmicas marcan así las nuevas articulaciones maquínicas entre el archivo y el capitalismo. De hecho, en nuestros días, Mark Zuckerberg, Larry Page y Seguél Brin, encarnan de manera excepcional el poder arcónico (Tello, 2018, p.256).

Hablamos ahora de un poder que controla el acceso, el almacenamiento y la organización del conocimiento, y que es delegado y asistido por algoritmos programados específicamente para realizar complejos procesos de selección, filtrado y recopilación de datos. Datos generados por la interacción cotidiana de usuarios y plataformas web que van dejando una estela digital (Bunz, 2007) que es recogida, analizada y clasificada por los algoritmos en tiempo real (Vallejos & Gainza, 2022). Este es un poder que resulta de la capacidad de gestionar el flujo de información que los usuarios producen sin darse cuenta, que arroja su valía no por la profundidad de esta, sino por su cuantía. La relación valor-información se deja pensar en términos de un registro cuantitativo y dinámico, un modo de comprender este vínculo que es propio de las lógicas del capital en su fase actual, donde se prioriza el volumen y la circulación de la información por sobre su calidad. “El acto de mirar [también] es sustituido por el cálculo de probabilidades” (Steyerl, 2018, p.72) y la estadística, herramientas de gestión del archivo digital que se imponen sobre la realidad concreta de cada individuo reduciendo la experiencia humana, entendida como interacciones en red, a un conjunto de variables extraídas desde el caudal informacional que se operativiza desde la dimensión extractiva presente en la minería de datos. “La visión pierde su importancia y es reemplazada por la depuración, la desencriptación y el reconocimiento de patrones” (Steyerl, 2018, p.72) reduciéndose la realidad a los índices probabilísticos antes mencionados (Vallejos & Gainza, 2022). No se debe perder de vista que los registros que estructuran la información (que contienen archivos) forman parte de la orientación significante presente en la operación de reactivación

<sup>3</sup> Si bien, la noción de extimidad está presente en el psicoanálisis (Freud, 2013; Lacan, 2009; Miller, 2010) nuestro acercamiento al concepto se encuentra más cercano a la perspectiva de mostrar el contenido íntimo (físico y/o psíquico) a la atención de los demás, acción muy presente en las dinámicas suscitadas por plataformas digitales (Sibilla, 2015; Tisseron, 2011).

de esta última, condición que exhibe la imposibilidad de pensar la existencia de datos o archivos como pura información (*Raw data*) (Valderrama Barragán, 2016).

Según lo anterior, la noción de archivo en el contexto actual puede comprenderse como un dispositivo que articula las relaciones de poder, conocimiento y subjetividad en la era digital. Como sistemas sociotecnológicos que no sólo redefinen la manera en que se organiza y accede a la información, sino que también, modifican profundamente la forma en que se concibe la subjetividad y la experiencia humana (Manoff, 2015; Valderrama Barragán, 2016) en un entorno dominado por la acumulación y el control de los datos (Simondon, 2007; Steyerl, 2018). Control que, a diferencia de cualquier archivo físico, no evidencia claramente quien resguarda estos materiales. Como indica Guadalupe Álvarez (2023), esto ocurre no sólo por la multiplicidad de usuarios que generan y comparten material digital, sino también, por la facilidad de su replicación y transformación. Ante este escenario nos interesa revisar trabajos artísticos que, desde distintas miradas y propuestas, indagan y reflexionan sobre la problemática aludida. En conjunto, la elección de las siguientes obras se justifica por la capacidad que exhiben de articular una visión integral de las prácticas contemporáneas de archivo y memoria. Desde estrategias digitales hasta una analógica que elegimos como contrapunto, se evidencia la complejidad del fenómeno y se favorece su discusión crítica que interroga las lógicas del poder, la acumulación y la rememoración.

#### 4. Archivo ideal-memoria real. Acerca de *Paisaje para una persona* de Florencia Levy

El video *Paisaje para una persona* (2015) representa un cambio significativo en la obra de Florencia Levy (Fig. 1), pues reconfigura la relación entre el desplazamiento del cuerpo en el espacio y su registro por la cámara. En esta obra el archivo adquiere protagonismo y emerge tensionado la duplicidad de este, tanto en el orden analógico como en el virtual. Sobre este último registro, Levy, despliega los elementos críticos presentes en su propuesta: principalmente, *Paisaje para una persona*, explora las dinámicas propias de la red, así como también la naturaleza de los dispositivos que en ella participan (La Ferla, 2021).

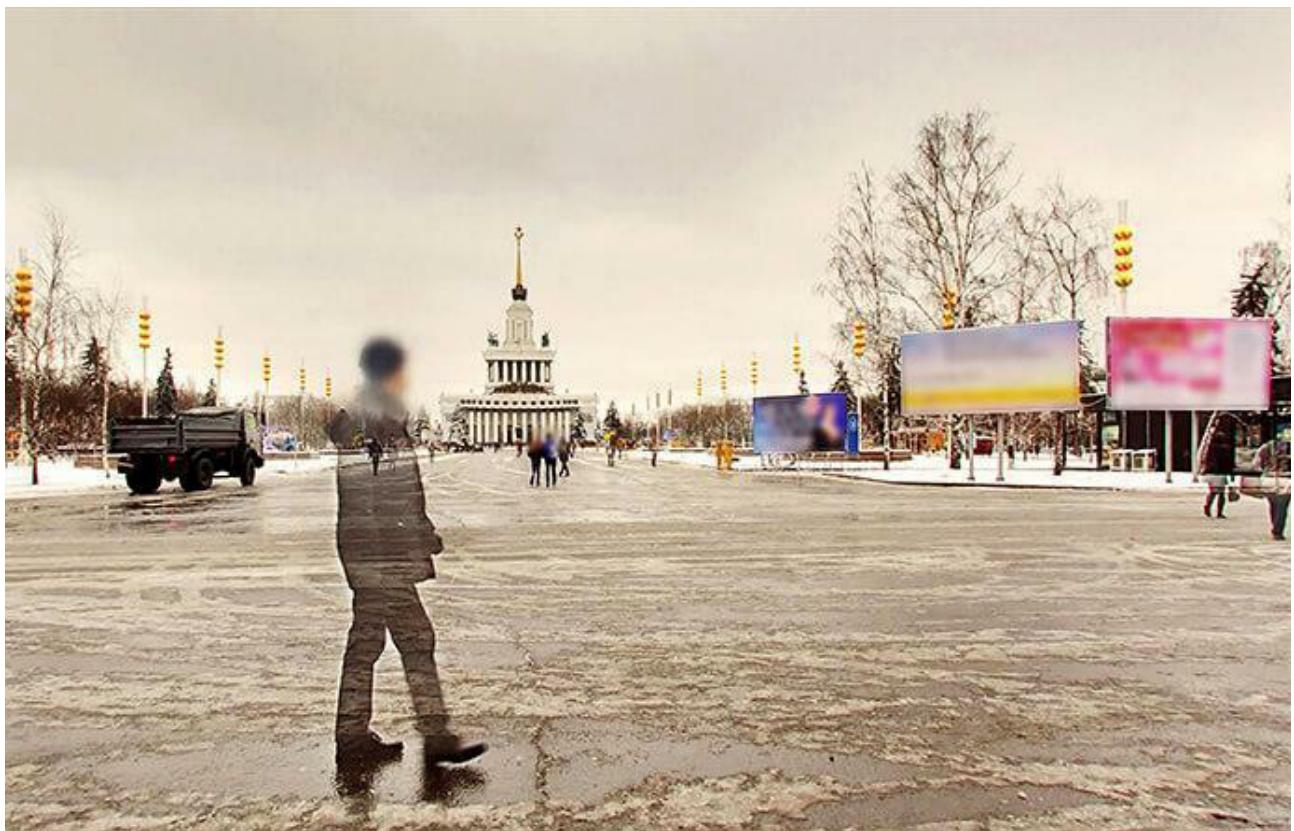


Figura 1. Florencia Levy. *Paisaje para una persona*. Video (captura 8') (2015). [https://www.arte-online.net/Artistas/Levy-Florencia/\(section\)/Obras](https://www.arte-online.net/Artistas/Levy-Florencia/(section)/Obras)

Este trabajo funciona en base al uso de las imágenes provenientes de *Google Street View*, servicio georreferencial que maximiza las funciones de *Google Earth* y su variante *Maps*. Las imágenes que nutren este sistema provienen de un conjunto de cámaras instaladas en vehículos y personas que realizan tránsitos urbanos y rurales. Asistimos así, a un viaje anterior al viaje, un adelanto visual del lugar que se pretende conocer, incluso solo virtualmente. Las capturas de estos tránsitos se complementan con imágenes satelitales, propiciando una experiencia inmersiva del espacio al interior de un tiempo presente que aspira a la generación de la experiencia subjetiva del movimiento. Gracias a las capturas digitales, los cuerpos se exponen a la recreación de un recorrido que, en rigor, puede perfectamente desligarse de los términos presenciales. Se debe sumar a esto último la variante que aporta al plano de visión el icono

pegman, el cual simula el punto de vista de una persona caminando de manera similar a como se percibe en un videojuego.

Un punto interesante de esta obra es el modo en que el usuario interactúa con una narrativa fragmentada, donde el movimiento está condicionado por las direcciones preestablecidas en el mapa digital. A través de la interfaz táctil o con clics, la secuencia de imágenes fijas simula desplazamientos que están limitados por los vectores que rigen la estructura de calles y caminos dentro de la plataforma. A diferencia del flujo continuo que el cine o los videos convencionales pueden ofrecer, aquí el movimiento es discontinuo y guiado por las restricciones del sistema de navegación. De este modo, la obra invita a pensar en el espectador como un *flâneur* virtual (La Ferla, 2021) que recorre un espacio real, pero mediado por reglas propias de los videojuegos y del mapeo algorítmico.

Levy desarrolla una crítica al ordenamiento simbólico comúnmente atribuido a estos recorridos virtuales. Dicho ordenamiento se determina por la acción de los aparatos de captura de las imágenes que son información, y que, al ser procesadas por los sistemas algorítmicos, reconfiguran la realidad en la que nos movemos (Andrejevic, 2020). Levy a través de *Paisaje para una persona*, establece una tensión entre dos modalidades de registro. Por un lado, está el auditivo, que se relaciona con las voces de quienes experimentan la existencia en los lugares a los que nos conduce el recorrido virtual. Por otro lado, se encuentra el registro visual, organizado por los motores de búsqueda de *Google Street View*, que nos ofrece una experiencia de asepsia sensorial. Esta experiencia nos sumerge en un recorrido por un espacio virtual donde las limitaciones y dificultades propias del desplazamiento, evidenciadas en el orden del registro auditivo, desaparecen en busca de una supuesta libertad de movimiento que en realidad intensifica las restricciones en el ámbito material.

En este análisis se revela una tensión entre el orden virtual y el orden concreto, provocada por la confrontación de dos dimensiones: la deseable, asociada al archivo algorítmico y presentada como un recorrido virtual, y la indeseable, vinculada al registro auditivo que se presenta en clave testimonial dentro de la obra. Esta dimensión ligada a lo deseable circunda la noción de mundo globalizado y sin fronteras, la cual intenta distanciarse de la peligrosidad del ejercicio efectivo del libre desplazamiento, que está del lado de lo indeseable. En este sentido el trabajo de Levy ingresa dentro de los parámetros de contemporaneidad que se encarga, desde el ámbito artístico, de reflexionar sobre lo presente arrancando de lo actual (Agamben, 2014). El carácter reflexivo de esta obra se juega, además, en el despliegue de una estrategia de visibilidad que se ocupa no tanto de la imagen como de lo audible: al hacer emerger el testimonio auditivo de manera intempestiva, la imagen es contrastada por un registro que amenaza, de manera constante, la unicidad sínica que tradicionalmente se le presume:

La narrativa surge del movimiento de la imagen y de los recorridos por paisajes en los que lo no visto trasciende por la puesta en escena del sonido, que politiza claramente la obra. Una parte significativa del trabajo de Levy con la imagen técnica proviene de sus recorridos con cámara en mano y estas imágenes en movimiento complementan aquellas composiciones que partían de un sujeto que se desplazaba con la cámara y que ahora está estático buscando y capturando imágenes desde su pantalla interactiva. Ya no es el cuerpo del artista el que se desplaza, sino que es un sujeto que navegando en su ordenador por un mundo simulado se apropia de esos archivos corporativos virtuales, los manipula y los simula proponiendo una obra notable (La Ferla, 2021, p.163)

Con todo, el trabajo de Levy se encarga de dar visibilidad a la cara del registro digital obviado por la estructuración performática del archivo en *Google Street View*. Enfatizando el registro testimonial audible, *Paisaje para una persona*, utiliza la potencia disruptiva de la voz para trazar la fisura al plano secuencial contenido en este recorrido libre y virtual por los territorios. La dimensión crítica del ejercicio artístico tiene que ver, en este punto, con la instalación de la desilusión, respecto de la promesa libertaria que la tecnología, asociada a la producción de imágenes en el contexto digital, trae consigo. Una operación anarchivística que presenta una alternativa crítica sobre las lógicas de poder que subyacen a los archivos de la red.

## 5. Archivos visuales y espaciales contranarrativos por Forensic Architecture

*The Killing of Dilan Cruz* (2023) de Forensic Architecture es una obra de investigación que marca un antes y un después en el relato histórico-oficial en uno de los últimos movimientos sociales suscitados en Colombia (Fig. 2). Como en otros trabajos de Forensic Architecture (FA), agencia de investigación interdisciplinar fundada en 2010, con sede en Goldsmiths, que se forma por arquitectos, periodistas de investigación, científicos, cineastas, desarrolladores de software, artistas y abogados, quienes producen archivos de pruebas mediante el análisis espacial y modelado digital, para reconstruir incidentes de violencia y violaciones a los derechos humanos de diversos países, generando maquetas, animaciones, análisis de videos, cartografías interactivas y peritajes que son presentados tanto en foros como cortes internacionales y espacios de exhibición artística. En este caso, la agencia trabajó sobre la muerte de Dilan Cruz, acaecida en el marco de la ola de protestas contra el gobierno colombiano de noviembre de 2019 en Bogotá, cuando participaba del Paro Nacional, el día 19, momento en que un agente del Escuadrón Móvil Antidisturbios le dispara, impactándole la cabeza con una munición que es frecuentemente utilizada en protestas de todo el mundo por ser considerada como no letal o menos letal (Forensic Architecture, 2023).

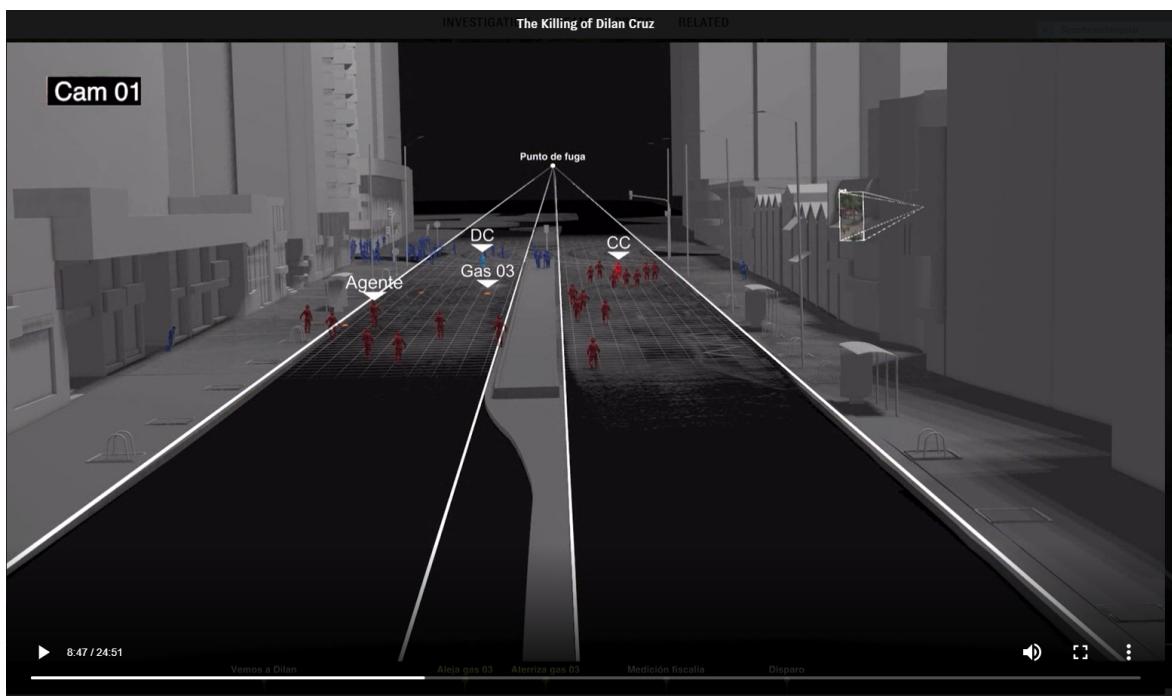


Figura 2. Forensic Architecture. *The Killing of Dilan Cruz. Video y modelado 3d (captura 8'47')* (2023). <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-dilan-cruz>

La web de FA informa que la muerte de Cruz fue capturada por múltiples cámaras, tanto de testigos como de periodistas, defensores de derechos humanos y una cámara de seguridad localizada en la carrera quinta con calle 19, en el centro de Bogotá. Estos videos fueron analizados inicialmente por varios medios de comunicación, que identificaron al Capitán Manuel Cubillos como el agente que disparó. No obstante, la Fiscalía General, que evaluó la evidencia, desacreditó estas pruebas, argumentando que no había piezas visuales clave para apoyar estas conclusiones. Como relatan en su web:

El Centro Estratégico de Evaluación Probatoria (CEVAP), responsable de realizar valoraciones técnicas de la evidencia, analizó el evento utilizando videos y un escaneo en 3D de la escena. Afirman que Dilan no era el objetivo previsto del disparo, citando la ausencia de evidencia. En cambio, concluyeron que el Capitán Cubillos disparó hacia una “turba” de manifestantes que representaban una amenaza para la policía, y que Dilan cruzó la línea de fuego destinada a neutralizar la llamada ‘turba’.

Nuestra investigación llega a la conclusión opuesta. Ubicamos los mismos videos usados por la Fiscalía, que hacen parte del caso jurídico, en un modelo tridimensional. Usamos una serie de métodos avanzados de análisis visual y espacial, que no permiten decir que hay más que suficiente evidencia visual que apoya la tesis de que Dilan -y no la “turba”- era el objetivo de Cubillos. Demostramos cómo el Capitán Cubillos siguió los movimientos de Dilan Cruz con su arma antes de disparar. La sincronización espacio-temporal del material audiovisual nos permitió establecer una relación entre el movimiento de Dilan y el de Capitán Cubillos mientras levanta su arma, una coreografía de movimientos donde Cubillos responde al movimiento de Dilan (Forensic Architecture, 2023.s.p).

El método de análisis de FA no sólo difiere del CEVAP, sino que muestra un cambio central en el curso de los acontecimientos de esta historia. Un trabajo con imágenes y archivos digitales que tensiona la concepción de historia oficial y que impugna la veracidad y el discurso emanado desde el poder tras la lectura de los videos registrados: pruebas visuales que sometidas a procesamientos maquínicos permite cruzar datos, medir distancias, analizar imágenes y crear un modelo 3D que finalmente tensionan la idea hegemónica del archivo. Y es que la agencia realiza una práctica metodológica que no solo dialoga con las prácticas artísticas contemporáneas, la arquitectura, el activismo y la reflexión crítica, sino también, que de manera constante y concreta impugna al poder y la veracidad de la Historia, posibilitando otros relatos y memorias futuras que, como plantea Eyal Weizman, director de FA en conversación con Yve-Alain Bois, al trabajar mediante dispositivos, softwares y maquetas arquitectónicas-espaciales que escenifican los sucesos de violencia, abordan un “arte de la memoria para la era digital” (Weizman, 2017, p.38).

También trabajando sobre protestas masivas y antigubernamentales del año 2019, FA produjo *Tear Gas in Plaza de la Dignidad* (2020). Centrado en la icónica rotonda del centro de Santiago de Chile, punto neurálgico de las últimas protestas masivas del país, FA junto al colectivo médico-activista chileno *No+lacrimógenas*, analizó las nubes de gas lacrimógeno generadas por las bombas que agentes del Estado lanzaron contra los manifestantes el 20 de diciembre de 2019. Gracias al archivo de los videos registrados por Galería CIMA y su cámara fija, ubicada en la terraza de un edificio frente a la plaza, que grabó y transmitió en vivo los enfrentamientos entre policías y manifestantes durante las diversas jornadas de protesta, FA y

No + lacrimógenas pudieron investigar los gases de aquel día. Su interés era evidenciar la magnitud del riesgo que estos representan para la salud de las personas y el medio ambiente. Mediante un método informático automatizado, que permitió marcar la extensión de cada nube de gas y la ubicación aproximada de la bomba que la generó, lograron identificar y contar 596 bombas lanzadas sólo ese día, todo gracias al uso de las imágenes digitales de estos hechos.

Posteriormente, junto al Dr. Salvador Navarro-Martínez, del Imperial College London, simularon la dinámica de fluidos de la nube tóxica generada por los gases lacrimógenos y midieron sus niveles de toxicidad en el aire, suelo y el agua del río Mapocho, que alimenta los campos en las afueras del sur de Santiago. La conclusión: los niveles de toxicidad en la zona superaron los umbrales reconocidos por la policía chilena (Forensic Architecture, s. f.) y los aceptados por cualquier tratado internacional. Según señalan, este análisis respaldó la denuncia presentada contra agentes del Estado por el uso ilegal de armas químicas contra manifestantes ante la Comisión de Derechos Humanos de Chile. La investigación demostró que, en un solo metro cúbico de gas lacrimógeno lanzado en Plaza Dignidad, el nivel de toxicidad superó en 40 veces el límite recomendado, alcanzando un radio de hasta 124 metros.

Así, el análisis de las nubes a través de las imágenes permite imaginar la magnitud del daño e impugnar, una vez más, el discurso oficial. Como se menciona en la nota de prensa publicada en Artishock sobre esta obra y su exposición:

Cuando multiplicamos este día por los casi tres meses que se sostuvo sin tregua la manifestación, o cuando pensamos en los 25 segundos de aire contaminado que provoca cada cartucho, cuesta pensar que detrás de estas cifras abrumadoras queda humanidad. [...] Medir una nube, planteado poéticamente como un desafío, se convierte en un acto que debe responder a lo sublime, a aquellos elementos del paisaje donde los humanos, como individuos, no tenemos injerencia. Por eso se valora y se agradece el trabajo investigativo de Forensic Architecture, que además de estar condensado en esta exposición como el panorama amenazante del poder descontrolado en distintos lugares alrededor del mundo, ha servido como evidencia en procesos judiciales en zonas de sacrificio donde la industria extractiva se ha impuesto (Aguayo Mozó, 2023. s.p.).

*Tear Gas in Plaza de la Dignidad* evidencia una metodología artística interdisciplinaria que, como señala Cuauhtémoc Medina, combina una “imaginación detectivesca y el entendimiento de imágenes, modelos y relatos visuales como fuentes de datos y medios retóricos de impacto intelectual y sensible”. Sus conclusiones resultan aterradoras, ya que “transforman las imágenes anecdotáticas que consumimos en las noticias y documentales en un levantamiento científico sobre el empleo criminal y sistemático de las armas químicas en la represión política” (Artishock Revista, 2021. s.p.).

Esta obra se presentó recientemente en Chile, en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, como parte de la primera muestra individual de la agencia, titulada *Atmósferas de Terror* (2023), bajo la curatoría de Joselyne Contreras. En esta exposición, pudimos apreciar diversas piezas de la agencia que revelan su labor anarquivística y contranarrativa en el uso de imágenes y archivos digitales. Una práctica con la que Forensic Architecture impugna al poder y su veracidad, desafiando así el relato oficial. Lo hace mediante medios de representación que re-presentan –es decir, vuelven a presentar– las pruebas de los hechos trabajados, obligándonos a volver a mirar. Sin embargo, esta relectura o nueva mirada no responde a una concepción de verdad positivista, sino que, como señala Weizman, “se construye pragmáticamente con todos los problemas de representación. La producción de pruebas depende de la estética, de la presentación y de la representación” (2017, p.28).

Bajo la opacidad del exceso informativo en el que nos encontramos, el trabajo con archivos digitales realizado por FA nos permite poner atención a los detalles que, en la marea de imágenes que presenciamos a diario, suelen pasar desapercibidos. A través de una práctica que Weizman y Keenan han denominado “estética forense”, vinculada especialmente con las artes visuales y espaciales, generan contranarrativas que nos invitan a escudriñar nuestro pasado con una mirada crítica del presente. Esta atención minuciosa a la imagen, el marco y el detalle “nos permite decodificar imágenes”, señalan, así como crear, componer, producir e interpretar pruebas (Weizman, 2017, p.31) y, con ello, tal vez, contribuir a la transformación de nuestro futuro.

A propósito de la problemática relativa a las transformaciones de las nociones de archivo y memoria en el contexto algorítmico, obras como las mencionadas no solo actualizan la noción de archivo, sino que también reconfiguran la idea de “anarquivismo” (Boss & Broussard, 2017; Derrida, 1997; Ernst, 2013; Foster, 2016; Foucault, 1970; Hoskins, 2014; Tello, 2018a). Estas prácticas revelan y hacen visibles “las lógicas específicas de almacenamiento y preservación que subyacen en cada archivo y que han sido naturalizadas, así como las condiciones de posibilidad en las que se constituyó como tal” (Hofman Matusevich & Montero, 2023, p.367), lo que constata y problematiza la violencia arcótica referida. En este sentido, las estrategias anarquivísticas trabajadas desde las artes contemporáneas no sólo reordenan y recontextualizan, a través de un proceso de remontaje, el orden social de lo decible y lo pensable, sino que también construyen otros universos y abren nuevos horizontes de sentido para los documentos y artefactos (Hofman Matusevich & Montero, 2023). Por ello, analizamos algunas prácticas que buscan repensar las formas de los archivos y las memorias al interior del contexto algorítmico actual, a fin de hacer emergir una disposición crítica de lo contemporáneo en torno al binomio aludido, planteando interrogantes y tácticas posibles que permitan la construcción de otras narrativas en vínculo con la noción de “anarchivo”. Se trata de formas emergentes de creación que, consideramos, deben ser reflexionadas desde la literatura actualizada y en el marco de una amplia actividad digital y algorítmica actual.

## 6. Archivos analógicos y memoria aborigen: *Kith and Kin* como resistencia frente al archivo digital

Otro tipo de archivo que consideramos pertinente problematizar en el contexto actual es aquel que, desde un punto de vista técnico, surge como un contrapunto, aunque discursivamente encarna una forma de resistencia a las lógicas de almacenamiento de datos, por tanto, se inscribe dentro de la noción de anarchivismo. Y, paralelamente, en la de “archivo productivo” en la medida en que emplea los documentos como plataforma para la disputa del relato y la memoria oficial. Se trata de la reciente obra de Archie Moore, *Kith and kin* (2024), realizada para el Pabellón de Australia y curada por Ellie Buttrose en la Bienal de Venecia (2024), donde fue galardonada con el León de Oro. Una construcción alternativa al actual archivo digital contemporáneo (Fig. 3), creada *in situ* durante meses como una instalación envolvente en la que el artista ha dibujado a mano, con tiza blanca, un mapa genealógico de su linaje aborigen. Este registro se remonta a más de 2.400 generaciones y abarca más de 65.000 años de historia, entre aquella oficial y aquella no escrita, la cual ha sido recopilada por el propio artista a partir de testimonios de “familiares y amigos”, según indica el título de la obra.

Sus dibujos, compuestos a partir de palabras y esquemas genealógicos, envuelven a quien la enfrenta al cubrir por completo las paredes y el techo del Pabellón australiano, un espacio de 60 metros de largo y 5metros de alto, completamente pintado de negro. Esta configuración genera un intrincado mapa de relaciones que resulta imposible de leer. En el centro de la instalación, una mesa reflectante contiene archivos recopilados que, a modo de monumento, conmemoran las injusticias del presente sobre los pueblos aborígenes de Australia. Estos documentos corresponden a expedientes oficiales de la policía que evidencian el alto porcentaje de población indígena encarcelada en el país (Hill, 2024). De este modo, la obra se presenta como un archivo analógico<sup>4</sup> constituido por registros inexistentes que el artista crea a partir de su investigación artística y de la recopilación de documentos y relatos orales con los que reconstruye su historia, en aquellos vacíos de la Historia (Silva Flores, 2017).



Figura 3. Archie Moore, *Kith and kin*. Instalación. (2024). <https://theconversation.com/archie-moores-venice-triumph-the-sublime-kith-and-kin-is-simultaneously-somber-and-stirring-228275>

*Kith and kin* visibiliza la co-presencia de los tiempos pasado, presente y futuro de las Primeras Naciones australianas, evidenciando la persistencia de los lazos sanguíneos que, más allá de la violencia de la invasión británica y del declive de lenguas y dialectos tras el proceso de colonización, continúan constituyendo su identidad y la de múltiples generaciones. Contranarrativa que tiende un puente entre lo personal y lo político, recordando historias de colonización, violencia y opresión compartidas.

Por otra parte, la obra materializa también aquello que Foster (2016) reivindica al referirse al “rescate” del archivo físico en el arte contemporáneo. Como señala el autor, “los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente” (p.103), con

<sup>4</sup> La obra es principalmente este archivo físico presentado como instalación en la Bienal de Venecia, sin embargo, de manera paralela contiene un sitio web creado para ella con archivos y documentos. El sitio es: <https://www.kithandkin.me>

el propósito de que pueda ser experimentada y no se diluya en el vasto archivo digital, cumpliendo así el anhelo de preservar las memorias. Sin embargo, más allá de su potencia memorialística, la obra evidencia de manera concreta la desmesura de la información y, por ende, la imposibilidad de un conocimiento absoluto de la(s) H/historia(s). Es precisamente este aspecto el que resulta particularmente relevante, pues sugiere que, independientemente del medio tecnológico utilizado para archivar el pasado-presente, su lectura y comprensión permanecen inaccesibles.

A ello se suma la fragilidad del material con el que *Kith and kin* ha sido creada: la tiza. Este elemento ofrece una fisura en el relato hegemónico, ya que, en su poética, evoca la desaparición de los cuerpos de las Primeras Naciones australianas, al tiempo que advierte sobre la fragilidad de la memoria y del archivo al estar constituido por este material efímero. Y es que, la desmesura de la información, combinada con la aceleración y el vértigo de la vida contemporánea, así como la falta de tiempo, impiden siquiera leer los documentos. Dicho de otro modo, “en la pura aceleración no puede haber historia, pues esta requiere de una cierta cadencia, e incluso cierta regularidad o métrica, para poder experimentarla “humanamente” (Aravena Núñez, 2023, p.18). Así, ni el archivo digital ni un archivo analógico como este garantizan dicha experiencia en su totalidad.

## 7. Reflexiones finales

La transformación de las nociones de archivo y memoria en el contexto digital evidencia una transición paradigmática que refleja tanto oportunidades como tensiones críticas. Este análisis sintetiza el impacto de los cambios sociotecnológicos en las dinámicas de almacenamiento, organización y activación de información, proponiendo una reflexión profunda sobre la creciente distancia entre los archivos como acumulaciones masivas de datos y la memoria como un proceso humano de significación.

La selección de los casos de estudio responde a la necesidad de explorar, desde dos dimensiones complementarias, las estrategias de resistencia que emergen en torno al archivo en la era digital. Por un lado, las obras que abordan la resistencia mediante prácticas digitales –como las propuestas de Forensic Architecture y la obra *Paisaje para una persona* de Florencia Levy– ponen en evidencia la capacidad del arte contemporáneo para desenmascarar la opacidad inherente al archivo digital. Estas investigaciones muestran cómo la apropiación y difusión de técnicas críticas, así como la denuncia de prácticas de violencia sistemática, generan contranarrativas que subvierten la lógica acumulativa y hegemónica de los grandes sistemas de almacenamiento de información. Dicho enfoque se alinea con las propuestas teóricas del anarchivismo, en tanto que invita a repensar el archivo no como un depósito inerte, sino como un espacio en constante activación y transformación.

Simultáneamente, la inclusión de propuestas analógicas –ejemplificadas en la obra *Kith and Kin* de Archie Moore– ofrece una perspectiva material que contrasta con la virtualidad del archivo digital. Se trata de una intervención inscrita en una *praxis* física y táctil que cuestiona la saturación informacional al privilegiar la experiencia sensorial y la intervención directa en el espacio, aunque, evidencie la imposibilidad de su completa lectura. En esta obra, la materialidad permite visualizar la resistencia desde una acción corpórea y efímera, subrayando la importancia de la presencia y la experiencia del sujeto frente a la abstracción del registro digital. En este sentido, la obra analógica se erige como contraparte necesaria, pues niega la totalización del archivo digital y reconfigura la relación entre cuerpo, memoria y entorno, apuntando, asimismo, a la construcción de un contrarelato.

El archivo digital, aunque promete accesibilidad y preservación, enfrenta el desafío de su desmesura: la proliferación de datos amenaza con ahogar las capacidades de interpretación y rememoración. Frente a ello el papel del arte contemporáneo se revela crucial destacando prácticas que, al recontextualizar y remediar los archivos, generan contranarrativas y abren nuevos horizontes de significación. Trabajos como el de Forensic Architecture o la obra de Florencia Levy demuestran cómo el arte no solo interpela las lógicas dominantes de almacenamiento y representación, sino que también actúa como un catalizador crítico para abordar la memoria en sus dimensiones afectivas, políticas y temporales.

En este sentido, se concluye que el archivo, más que un fin en sí mismo, debe entenderse como un espacio potencial de activación crítica. Su eficacia radica en la capacidad de transformarlo en un acto performativo que vincule pasado y presente, proporcionando herramientas para imaginar futuros posibles. A través de un enfoque interdisciplinario que articule arte, tecnología y crítica cultural, es posible desafiar las estructuras de poder inherentes a las lógicas del archivo digital y revalorizar su papel como un espacio vivo de creación y memoria.

Acechado por el inestable grado de perdurabilidad de aquello archivado, el registro digital del pasado comparece como aquello amenazado por el olvido; un olvido que potencialmente surge de la misma tecnología que resguarda la información. En este punto, bien valdría mencionar que esta precariedad arcónica del archivo en el contexto digital configura las dificultades del ejercicio de la remembranza, a propósito (paradojalmente) de la desmesura de su naturaleza mnémica: en un momento histórico en el que todo es susceptible de ser archivado, el recuerdo, aquel trabajo remembrante parece atrofiado. El archivo digital se despliega al margen de la dimensión relacional de aquello registrado. Si el archivo es una práctica de almacenamiento, el acto de la memoria, entendido como rememoración, solo es posible a partir de su activación, por ende, el acto de rememorar comparece como externo al archivo, y la memoria, se construye en la medida en que el archivo es revisitado.

Los archivos, por sí mismos, no contienen memoria; esta surge como un acto del presente que da sentido al pasado. Son herramientas que posibilitan la evocación y reinterpretación, pero sin la mirada y la acción

que los reactiva, no son más que una acumulación inerte de documentos y objetos. La memoria, en esencia, no reside en lo almacenado, sino en su constante actualización y resignificación. Con todo, esto no implica que la práctica del archivo carezca de sentido en la actualidad, sino que es necesario problematizar nuestra relación con él.

El archivo, más que un testimonio del pasado, debe ser una plataforma para imaginar el futuro; un espacio de resistencia frente a las lógicas de control y olvido que operan en la contemporaneidad. Al transformar el archivo en un campo performativo, abrimos la posibilidad de trascender la mera conservación para habitar un espacio de creación crítica, donde los relatos individuales y colectivos puedan resonar más allá de los límites impuestos por las tecnologías y los poderes que las controlan. Este es el desafío y la promesa que el contexto digital nos ofrece: la posibilidad de rehacer nuestras historias para enfrentar el presente y reconfigurar lo porvenir.

Así, esta investigación invita a continuar explorando estrategias que permitan reconciliar la acumulación informativa con la experiencia humana, promoviendo un diálogo sostenido entre memoria y archivo que posibilite no solo conservar, sino también transformar y resignificar.

## Referencias

- Agamben, G. (2014). ¿Qué es ser contemporáneo? En *Desnudez*. Adriana Hidalgo.
- Aguayo Mozó, D. (2023) *Medir una nube. Forensic Architecture a través de un testimonio de Plaza Dignidad. Artishock Revista*. <https://artishockrevista.com/2023/10/18/forensic-architecture-en-chile/>
- Álvarez, G. (2023). *Desafiando los algoritmos digitales. Estrategias desde el arte para recuperar la capacidad performativa de los archivos de internet*. AREA, 29(1), 1-13. <https://area.fadu.uba.ar/area-2901/alvarez2901/>
- Álvarez, G. A., Cortés, M. & Paz, M. F. (2023). #VIVAS: performative trajectories of the archive in the digital age. DESIGNIS, 39, 203-215. <https://doi.org/10.35659/designis.i39p203-215>
- Andrejevic, M. (2020). *Automated Media*. Routledge.
- Aravena Núñez, P. (2023). *Vivir sin lengua. Cuando el tiempo ya no hace historia*. Ediciones Inubicalistas.
- Artishock Revista. (2021, mayo 18). *Forensic Architecture. Gases Lacrimógenos en Plaza de la Dignidad. Artishock Revista*. <https://artishockrevista.com/2021/05/18/forensic-architecture-gases-lacrimogeenos-en-plaza-de-la-dignidad/>
- Boss, K. & Broussard, M. (2017). *Challenges of archiving and preserving born-digital news applications*. IFLA Journal, 43(2), 150-157. <https://doi.org/10.1177/0340035216686355>
- Brea, J. (2007). *Cultura\_RAM: Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (Gedisa.).
- Borja-Villel, M. (2019). El Cada, la red conceptualismos del sur y el museo reina Sofía. En Carvajal, F., Varas, P. & Vindel, J. *Archivo CADA: astucia, práctica y potencias de lo común*. Ocho Libros.
- Bunz, M. (2007). *La utopía de la copia: el pop como irritación*. Interzona.
- Cruces, E. (2022, octubre 17). Anarchivando. *Prácticas de Archivo en la 17º Bienal de Estambul. Artishock Revista de Arte Contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2022/10/17/anarchivando-practicas-de-archivo-en-la-17-bienal-de-estambul/>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Derrida, J. (2003). *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Trotta.
- Ernst, W. (2013). *Digital Memory and the Archive*. U. Minnesota Press.
- Ernst, W. (2018). *El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo*. Nimio, e011(5).
- Forensic Architecture. (2023). *The Killing of Dilan Cruz ← Forensic Architecture*. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-dilan-cruz>
- Forensic Architecture. (s. f.). *Tear Gas In Plaza De La Dignidad -Forensic Architecture*. Recuperado 7 de enero de 2025, de <https://forensic-architecture.org/investigation/tear-gas-in-plaza-de-la-dignidad>
- Foster, H. (2016). *El impulso de archivo*. Nimio, 3, 102-125. <https://core.ac.uk/download/pdf/301073244.pdf>
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (2013). *Pulsões e seus destinos - Triebe und Triebschicksale*. Auténtica.
- Garcés, M. (2014). Más allá del acceso: el problema de cómo relacionarse con el conocimiento. En *Un saber realmente útil*. (pp. 37-43). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Giunta, A. (2014). *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Fundación arteBA.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo 1920-2010*. AKAL.
- Guasch, A. M., Pinho, A. C., Bofill, A. V. & Olalla, P. S. (2024). *Archive and Conflict. Archivo Papers*, 4, 7-18. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.12543531>
- Hernández-Navarro, M. (2012). *Materializar el pasado: El artista como Historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas.
- Hill, W. (2024). *Archie Moore's sublime kith and kin is simultaneously sombre and stirring*. Inreview. <https://inreview.com.au/inreview/visual-art/2024/04/23/archie-moores-sublime-kith-and-kin-is-simultaneously-sombre-and-stirring/>
- Hofman Matusevich, V. Y. & Montero, V. (2023). *Poéticas Anarchivísticas Algoritmos que activan el patrimonio audiovisual*. Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, 74, 363-381. <https://doi.org/10.7764/Aisth.74.16>
- Hoskins, A. (2014). *The Mediatization of Memory*. En *Mediatization of Communication*. Ed. Knut Lundby., pp. 661-680.

- Huyssen, A. (2002). En busca del tiempo futuro. En *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Ketelaar, E. (1999). *Archivalization and Archiving. Archives and Manuscripts*, 27, 54-61.
- Lacan, J. (2009). *La Instancia de la Letra*. Siglo XXI.
- La Ferla, J. (2021). *Paisajes en conflicto: sobre Paisaje para una persona de Florencia Levy*. *Anales*, 379(1), 157-165.
- Manoff, M. (2015). 'Human and Machine Entanglement in the Digital Archive: Academic Libraries and Socio-Technical Change': Vol. 15.3. Portal: Lib & Ac.
- Miller, J.-A. (2010). *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*. Paidós.
- <https://www.youtube.com/watch?v=N8d3B9MPpbw>
- Parra-Martínez, J., Díaz-García, A., Gilsanz-Díaz, A. & Gutiérrez-Mozo, M.-E. (2024). *Cuerpo a cuerpo con el archivo digital de arquitectura*. *Revista SOBRE*, 10, 31-45. <https://doi.org/10.30827/sobre.v10i.28608>
- Postiga, I. & Loureiro, D. (2023). "Image Control-Delete": La destrucción del archivo como estrategia de una intención poética en el Arte Contemporáneo. *Arte, Individuo y Sociedad*, Avance en línea, 1-17. <https://doi.org/10.5209/aris.84537>
- Prada, J. M. (2023). *Teoría del arte y cultura digital*. AKAL.
- Sibilla, P. (2015). *O Universo Doméstico na Era da Extimidade: nas artes, nas mídias e na internet*. *Revista Eco Pós*, 18(1), 133-147.
- Silva Flores, V. (2017). *Enunciar la ausencia. Imágenes de desaparición forzosa en prácticas de arte contemporáneo*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Simondon, Gilbert. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.
- Steyerl, H. (2018). *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Caja Negra Editora.
- Tello, A. (2018a). *Anarchivismo*. La cebra.
- Tello, A. (2018b). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.
- Tisseron, S. (2011). Les nouveaux réseaux sociaux sur internet. *Psychotropes*, 17, 99-118.
- Valderrama Barragán, M. (2016). *The turn of the digital identity: from the protean self to the identified self. PAAKAT: Revista de Tecnología y Sociedad*, 6(11), 1-19. <https://doi.org/10.32870/Pk.a6n11.282>
- Vallejos Fabres, C. (2021). *Desde la imagen como representación a la imagen como función: Sobre la condición algorítmica presente en tres trabajos de arte visual contemporáneo en Chile*. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, 12, 53-63. <https://doi.org/10.26807/cav.v12.450>
- Vallejos Fabres, C. (2018). *La imaginación en el contexto de la imagen digital. Notas acerca de la tecno-imaginación*. *Revista 180*, 42. [https://doi.org/10.32995/rev180.num-42.\(2018\).art-533](https://doi.org/10.32995/rev180.num-42.(2018).art-533)
- Vallejos, P. I. & Gainza, C. (2022). *El sujeto-archivo digital: tecnologías archivísticas de subjetivación en la red*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 99(4), 371-384. <https://doi.org/10.3828/bhs.2022.24>
- Vilalta, L. & Tavares, V. (2021). *Territorios de la memoria: Entre el archivo digital y la memoria colectiva. Paseos: Revista de Pensamiento Contemporáneo*, 64, 85-103.
- Weizman, E. (2017). *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. Editorial RM, MACBA y MUAC.