

[...] ningún lugar puede ser más deconstructivo que los propios archivos, con su topología relacional pero no coherente de los documentos, los cuales esperan a ser reconfigurados, una y otra vez.<sup>1</sup>

*Disappearance* es un vídeo monocal de 3 horas de duración pensado para mostrarse en *loop*, realizado en 2002 por Ignasi Aballí. Esta obra tiene la particularidad de romper el formato original de presentación de imágenes en un vídeo: las fotografías (extraídas por Aballí de la prensa diaria) se van mostrando en base a un *scroll* ascendente en el que las imágenes fluyen de forma continua, como si fueran los créditos finales de una película. Sobre las fotografías, Aballí introduce distintos enunciados, a modo de subtítulos, tomados del referente directo de *Disappearance*: el guión cinematográfico desarrollado por el escritor francés Georges Perec en base a su novela *La Disparition* (1969). En esta obra, mediante la articulación de una trama cercana al relato policial, Perec examina una vez más las posibilidades del lenguaje con una narración que plantea, junto a la desaparición de su protagonista, la omisión a lo largo de sus 319 páginas de la letra “e”, la vocal más frecuente en el idioma francés. Inspirado en *La Disparition*, Perec escribió más adelante el guión para una película que nunca se produjo titulada *Signe particulier: néant*, sentencia utilizada en los documentos de identidad franceses para señalar la ausencia de rasgos particulares en el titular de dicho documento. En este guión, Perec propone un listado de 68 situaciones en las que el rostro de los sujetos no puede ser visto, situaciones que Aballí retoma y presenta en el mismo orden del guión cinematográfico original, acompañando cada enunciado de Perec con un grupo de entre 6 y 7 fotografías. Más allá de la inclusión literal de las 68 situaciones de *Signe particulier: néant*, Aballí parte del referente de Perec para extraer de los medios de comunicación un cuerpo de imágenes que comparten un mismo nexo: la desaparición del rostro de los sujetos representados.

---

<sup>1</sup> Wolfgang Ernst, “Archive Rumbblings: Interview with Wolfgang Ernst by Geert Lovink”, en *Toward an Integral Theory of Media*, <http://www.wmg-seminar.de/html/texte/glo/archives-rumbling.htm>, 2003.

En *Disappearance* Aballí configura un lipograma visual en el que la desaparición del rostro, lejos de compartir un mismo patrón causal, y de la misma forma que en el guión de Péric, viene determinada por una serie abierta de posibilidades que van desde elementos compositivos (el obstáculo para el reconocimiento del rostro deriva del tipo de plano, el foco, la luz o el movimiento en la imagen fotográfica) hasta la relación de este rostro con el punto de vista del fotógrafo-espectador (el sujeto fotografiado se encuentra de espaldas), pasando por la presencia de elementos que cubren parcial o totalmente el rostro (cascos, velos, capuchas o máscaras). Sólo en aquellos casos donde encontramos un doble nivel de representación del rostro (por ejemplo, un museo en el que los sujetos observan un retrato) el segundo rostro (el representado) es reconocible.

El sujeto fotografiado, el “otro”, permanece siempre irreconocible: le ha sido negado el principal elemento constitutivo de su singularidad e identidad. *Disappearance* configura así un retrato universal que priva al espectador de una conexión emocional directa con el individuo presente en la imagen, de una empatía derivada del reconocimiento del “otro”. La ausencia del rostro, o más bien la presencia de un rostro oculto, velado, negado, sumada al *scroll* que impide la contemplación de la totalidad de las fotografías, convierte el visionado en una experiencia fragmentada. Cualquier posibilidad de acceso a la realidad de ese “otro” (misión original de toda imagen con vocación documental) queda reducida a una pretensión frustrada, que sin embargo no se instituye como primera evidencia de *Disappearance*: de la misma forma que en la novela de Péric, si bien el lipograma articula el hilo conductor de toda la obra, puede pasar desapercibido para una mirada no reflexiva. El impulso natural del observador por desvelar o construir una posible narrativa en lo que observa, deja en segundo plano el hecho fundamental que une todas las imágenes (la falta de rostro).

Las fotografías utilizadas en *Disappearance* han sido extraídas por Aballí de la ingente producción de imágenes publicadas en la prensa diaria, origen que determina un posible punto de encuentro con el observador: están en mayor o menor medida (dependiendo de su impacto mediático) presentes en el imaginario colectivo propuesto por los *mass media*. Con la recuperación de estas imágenes Aballí construye una suerte de archivo personal, cuya entidad y coherencia formal refuerza a través de la homogeneización técnica que supone el paso de todas las fotografías al blanco y negro (con la consiguiente eliminación de la carga expresiva

del color). Como parte de este trabajo de unificación, Aballí ha reencuadrado en algunos casos la fotografía original para mantener el nexo común (la desaparición del rostro) en la totalidad de su selección. Junto a estas modificaciones que buscan homogeneizar el archivo, Aballí apuesta por mantener la impronta de la procedencia mecánica de la imagen, su naturaleza y tecnicidad, respetando las tramas fotomecánicas de la imagen impresa, evidencia de la publicación previa de estas fotografías. De esta forma, el artista pone de manifiesto el vínculo indisoluble de la imagen fotográfica con un dispositivo (no sólo el fotográfico sino también el fotomecánico que permite la reproducción y difusión de la imagen) cuya impronta determina el salto entre el referente y su representación: el exceso de trama, la falta de foco o de luz están con frecuencia en la base de la desaparición o imposibilidad de reconocimiento del rostro en la imagen.

A pesar de la heterogeneidad temática de las imágenes que conforman *Disappearance*, de lo disímulo de los elementos y sujetos representados en cada una de ellas, la obra mantiene una constante: la violencia y la tensión propia de la imagen de prensa. Una tensión que en gran parte de las imágenes está en la base de la ocultación del rostro, determinada por una voluntad de hacer desaparecer la identidad, propia de muchas de las situaciones presentadas en los medios de comunicación (por ejemplo, y siguiendo uno de los propios enunciados de Percec, “financieros corruptos que se tapan la cara al salir del juzgado”).

Más allá de constituir una fuente inagotable de imágenes, el interés de Aballí por los medios de comunicación, y más específicamente por la prensa diaria, reside en su capacidad de proponer una vía de contacto con la realidad, una realidad que puede ser parcial, tendenciosa o manipulada pero que constituye al fin de cuentas un resumen de las 24 horas del día, distribuido de forma masiva e inmediatamente reemplazado por el del día siguiente. Una dinámica en la que las imágenes adquieren por un día una función simbólica o de síntesis al mismo tiempo que son “vulgarizadas” debido a su presentación y al propio ritmo de consumo, que las sitúa inmediatamente en la esfera del olvido (la prensa diaria no apuesta por la contemplación de la imagen fotográfica: la supedita a su función ilustrativa de un texto). La operación de recuperación de estas imágenes propuesta por Aballí le permite arrancarlas de este modelo vertiginoso de producción-consumo-olvido e inscribirlas en el tiempo, contexto y posibilidades de observación y diálogo que ofrece cada nuevo visionado de la obra.

*Versus* la ficción cinematográfica de Perec, *Disappearance* plantea una lectura de la desaparición referenciada a una realidad concreta, la de la prensa diaria. De esta forma Aballí se sitúa a medio camino entre la realidad y la ficción, la fotografía y el guión cinematográfico, planteando de forma tangencial otra suerte de desaparición: la posibilidad de hacer cine desde la ausencia de sus estructuras constitutivas. La obra recupera dos de los elementos esenciales del medio cinematográfico, el tiempo y el movimiento, prescindiendo sin embargo de una narración cerrada así como de todos aquellos elementos que configuran los modos de producción cinematográficos (los actores, la cámara, los equipos especializados).

La importancia de los *mass media* en *Disappearance* no sólo reside en la base de la recuperación de las imágenes. Una constante nos recuerda su omnipresencia: la aparición reiterada de cámaras de fotografía y de vídeo que al mismo tiempo capturan las imágenes y tapan el rostro de sus operadores. De esta forma Aballí propone un juego de ida y vuelta respecto al papel del observador, el cual toma conciencia a través de la presencia de cámaras en las imágenes no sólo de nuestra capacidad de aprehender y observar el mundo a través de ellas, sino también de nuestra propia inserción dentro de este sistema panóptico de observación de los sujetos.

*Disappearance* evidencia el desvanecimiento del significado unívoco y cerrado de la imagen fotográfica, que una vez extraída de su contexto original, manipulada y puesta en relación con el resto de las imágenes, queda imposibilitada de su función original: la representación de un hecho o realidad concreta.

La articulación del cuerpo de imágenes que conforman la obra se sitúa en el reconocimiento del vínculo indisoluble entre edición y lectura. En este sentido, la configuración de un archivo articulado bajo un mismo criterio de inclusión de las imágenes (la desaparición del rostro) supone la posibilidad, desde la ordenación de los materiales, de explorar el carácter abierto de las fotografías y de proponer una lectura subjetiva basada en nuevos sistemas de relaciones. Para la organización del cuerpo de imágenes final, Aballí trabajó una distribución del *continuum* de fotografías a medio camino entre la edición y el azar, dejando fluir las posibles relaciones surgidas de la convivencia consecutiva de dos imágenes. A pesar de que el espectador puede relacionar cada una de las fotografías con la impresión que ha dejado la imagen precedente, construyendo así una cadena de conexiones entre

ellas, Aballí no apuesta por la estructuración de una narrativa lineal, propia del medio mismo, sino por la construcción de unidades básicas de sentido derivadas de la relación entre cada imagen y su texto.

A través de este proceso de selección, edición y montaje Aballí construyó un cuerpo final (un archivo donde se “recolectan los signos”<sup>2</sup>) cercano a las 400 fotografías organizadas a lo largo de las tres horas de duración del vídeo. Un tiempo que logra evitar la reiteración y la redundancia que supondría la contemplación de las mismas imágenes en tiempos reducidos y que, gracias al ritmo constante del paso de las fotografías al que Aballí somete al espectador, deriva en un cierto efecto hipnótico que puede llegar a propiciar una mirada distanciada del hecho fundamental que supone la construcción del lipograma.

Uno de los condicionantes fundamentales para la lectura del cuerpo de imágenes de *Disappearance* es su formato videográfico el cual, a diferencia de otras obras como *Calendario* (2004–2005), condiciona un tiempo cerrado de visionado (de cada imagen) y sólo permite relaciones en la lectura entre imágenes consecutivas.

Por otra parte, el recurso del *scroll* imposibilita la observación de la totalidad de la imagen (que llega a convertirse en ocasiones en una abstracción de luces y sombras) al tiempo que preestablece un ritmo de lectura que impide la fijación y permanencia de las imágenes. Del archivo como depositario de los trazos materiales de la memoria hemos pasado a la constitución de una memoria volátil e intangible, acorde al carácter difuso y globalizado de las imágenes inscritas en los medios de comunicación<sup>3</sup>. Como apuntara Derrida, el control e interpretación de los contenidos del archivo están supeditados a los medios archivísticos. La estructura técnica del archivo se instituye como filtro que determina lo que es o no archivable, lo que es o no sujeto de estudio: los métodos técnicos, la archivación, dan forma a la memoria

---

<sup>2</sup> Jacques Derrida plantea en *Mal d'archive: Une impression freudienne*, Paris, Editions Galilée, 1995, pp.14, la premisa de que la existencia del archivo está forzosamente vinculada al depósito, a su “domiciliación” en un lugar externo que asegura el resguardo de la memoria y la posibilidad de reproducirla.

<sup>3</sup> Wolfgang Ernst apunta al respecto en “Art of the archive”, en Helen Adkins (ed.), *Artist.Archive: New Works on Historical Holdings*, vol. 1, catálogo de exposición (*Künstler.Archiv*, Akademie der Künste, Berlin, 19 de junio - 28 de agosto del 2005), Berlin, Akademie der Künste / Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. p. 100: “El siglo XXI desarrollará una cultura de los medios de comunicación más allá del archivo”.

(“La archivación produce al mismo tiempo que registra el acontecimiento”<sup>4</sup>). La recopilación de imágenes fotográficas pasadas a un medio videográfico como técnica archivística determina en la obra de Aballí la configuración de la memoria del otro.

El protagonismo del papel del espectador como sujeto activamente implicado es parte fundamental de *Disappearance*, y es una cuestión también trabajada por Aballí en *Cien mil pares de ojos*. Un rol activo que permite la resignificación de las imágenes que conforman la obra: frente a la descontextualización de las fotografías respecto a su sentido original, el proceso de reconocimiento e interpretación del flujo de imágenes pasa por la conexión de cada una de ellas con la memoria visual de cada observador, único referente posible, que permite restituir o reinventar el significado tanto de cada una de las fotografías como del cuerpo completo de imágenes. Por otra parte, y más allá de la ausencia de un marco contextual y de la desaparición de rostros visibles, algunas de las imágenes han sido inscritas por los medios de comunicación en la memoria colectiva de forma tan insistente y reiterada que no necesitan de su contexto original para ser reconocidas: Guantánamo o las declaraciones de E.T.A. son ya imágenes autónomas que conectan con ese imaginario universal.

Este proceso de apropiación y edición de imágenes pertenecientes a los *mass media*, proceso ya planteado por Aballí en obras como *Manipulaciones* (2002), emplaza al artista en la estela de la que podríamos considerar una tradición centroeuropea que desde la década de los 60's del siglo XX, y bajo la constante de un impulso archivístico, pone en tela de juicio la noción de autoría a través de un proceso creativo basado en la recopilación, clasificación y reinterpretación de los flujos de imágenes producidas masivamente. Tradición que entiende el archivo como recinto ya no de “memoria” (única, lineal, cerrada) sino de “memorias” (plurales, abiertas) que desde una perspectiva posmoderna configuran una cantera inagotable para la revisión y refutación de los grandes relatos de la modernidad: como apuntara Derrida el archivo no es “la memoria ni la historia en su experiencia espontánea, viva [sino que] tiene lugar en el lugar del fracaso original y estructural

---

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 34.

de la memoria [...] un lugar exterior que asegura la posibilidad de memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión”<sup>5</sup>.

Este giro en los modos de producción de la obra permite también entender estas prácticas archivísticas bajo el término “postproducción” propuesto por Nicolas Bourriaud para ejemplificar un cambio en los procesos creativos a partir de la década de los 90’s que “[inventan] protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes [, atestiguan] la voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones [y] ya no consideran el campo artístico como un museo que sería preciso “citar” o superar [sino que utilizan] *stocks* de datos para manipular, volver a representar y a poner en escena”<sup>6</sup>.

Otra relación fundamental para la interpretación de las imágenes de *Disappearance*, así como para la creación de una memoria vinculada a los métodos archivísticos, es la que se establece entre los dos niveles de lenguaje utilizados por Aballí: el visual y el literario. *Disappearance* aborda la cuestión de la correspondencia imagen-texto la cual, en relación a la procedencia periodística de las imágenes, remite al uso del pie de foto, que en su contexto original tiene la voluntad de reconstruir la descontextualización que la imagen fotográfica supone en su condición de fragmento temporal. Y así, junto a la expansión de las posibilidades de lectura de las fotografías, los enunciados de Perec adquieren también un carácter abierto que deriva de la distribución libre con la que han sido relacionados con las imágenes: si bien el orden de exposición de los enunciados sigue el original propuesto por Perec, Aballí no fuerza una correspondencia visual (una ilustración) de los mismos a través de las imágenes elegidas sino que permite que los vínculos entre los dos niveles de comunicación fluyan y se instituyan por azar. *Disappearance* conjuga dos niveles de comunicación, la imagen fotográfica y el texto, que se limitan a compartir un mismo campo visual sin establecer por ello una relación semántica directa más allá del marco genérico de situaciones en las que el rostro no es visto.

Esta correspondencia arbitraria entre lenguaje escrito y comunicación

---

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 116.

<sup>6</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, 3a ed, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009 (ed. original: 2002), p. 13.

visual ataca los cimientos de la relación texto e imagen en el marco más general de la lógica del archivo: la asignación de información textual a cada una de las imágenes contenidas en el mismo a partir de la cual es viable el proceso de catalogación de las imágenes y los sujetos de estudio. Aballí desactiva la reciprocidad esencial entre palabra e imagen que había determinado la estructura básica de la práctica archivística planteando dos niveles de información disociados donde la única interrelación posible ya no es impuesta desde el archivador (Aballí) sino desde las posibles conexiones que el lector pueda establecer. La interpretación de las imágenes y textos de *Disappearance* abre infinitas posibilidades que escapan a una lógica predeterminada de asociación: relaciones directas, “coherentes”, entre texto e imagen suceden a otras que han abandonado la literalidad y apelan directamente al sinsentido, o se construyen desde lugares que permiten una reflexión más profunda, por momentos irónica. Y así, una fotografía de un sujeto al que le han vendado los ojos puede ser leída desde otras perspectivas cuando el enunciado “un baile de máscaras” la acompaña, o un proceso de identificación policial de un crimen puede ser entendido como “una operación quirúrgica”.

Aballí configura así un antiarchivo que niega el uso del texto como clasificador de las imágenes, asumiendo la falacia de la transparencia del archivo y su poder ejercido desde la palabra y la imagen: “Es evidente que los archivos no son neutrales; encarnan el poder inherente a la acumulación, la recolección, y el acopio, así como el poder inherente al dominio del léxico y las reglas del lenguaje”.<sup>7</sup> En este análisis de la clasificación textual de la imagen en la práctica archivística, *Disappearance* evidencia la dificultad de asignar categorías lingüísticas restringidas a la riqueza informativa de una imagen sin caer en un reduccionismo: no existe la riqueza de taxonomías para las imágenes que sí existe para la información textual<sup>8</sup>.

En *Disappearance* Aballí plantea la posibilidad de constituir un archivo que a pesar de estar estructurado bajo la lógica del guión de Pirec puede suponer una recuperación y catalogación de los materiales tan personal que podría ser entendida sólo por el que ha seleccionado y ordenado las imágenes. Un archivo en el que el

---

<sup>7</sup> Allan Sekula, “Reading an archive: Photography between labour and capital” en, Jessica Evans, Stuart Hall (ed.), *Visual Culture: The Reader*, London, Sage Publications, Open University, 1999, p. 184.

<sup>8</sup> Lev Manovich “ ‘Metadating’ the image”, en Joke Brouwer, Arjen Mulder, Susan Charlton (ed.), *Making Art of Databases*, Rotterdam, V2\_Publishing/NAI Publishers, 2003, p. 15.



autor demuestra su interés por destruir el aislamiento de la imagen fotográfica e insertarla en la serie, donde es puesta a dialogar con sus semejantes.

De esta forma, *Disappearance* conecta con el referente del álbum de Gerhard Richter, que a partir del reciclaje y recuperación de imágenes ajenas constituye un archivo basado en tipologías preestablecidas y en la agrupación según determinadas taxonomías de las imágenes recuperadas. Sin embargo, y a pesar de su estructura y planteamiento archivísticos, *Disappearance* desarticula la noción y la lógica tradicional del archivo y de los sistemas de catalogación desde distintos frentes. En primer lugar, la clasificación de las imágenes de Aballí no se suma a la larga tradición de los archivos y su voluntad taxonómica sino a la evidencia ya propuesta por Richter de la inexistencia de una clasificación neutral y a la apuesta por la subjetividad (el “yo”) como único posible motor de sentido. El único criterio de inclusión y definición de este archivo es la imposibilidad de reconocimiento del sujeto (la desaparición de su rostro), imposibilidad que constituye la paradoja fundamental de la obra: si bien cualquier sistema de clasificación y creación de archivos se basa en el reconocimiento y análisis del sujeto de estudio, el archivo de *Disappearance* se instituye desde la ausencia de dicho reconocimiento.

*Disappearance* pone el acento en la incongruencia implícita en la imposición de niveles de ordenación y taxonomías claras, incongruencia que no sólo se ve reflejada en la obra a través de la relación arbitraria entre imagen y texto, sino también en las propias categorías del guión cinematográfico de Perec, las cuales se acercan más a la clasificación planteada por Jorge Luis Borges en “El idioma analítico de John Wilkins” donde el escritor argentino propone la existencia de cierta enciclopedia china que clasifica a los animales en: “a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”<sup>9</sup>. De esta manera, “Baile de máscaras”, “Escena nocturna”, “Persona hablando por teléfono de espaldas” o “Escena vista desde lejos”, pensadas todas ellas por Perec en relación al medio cinematográfico, evidencian la imposibilidad de una taxonomía coherente en la

---

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editoriales, 1960, p. 142.

organización de las imágenes en las que el rostro ha desaparecido. Un antiarchivo que Aballí reproduce en la elección de las imágenes de prensa, en las cuales el rostro ha desaparecido por motivos tan disímiles y divergentes como los propuestos por Perec. Aballí propone bajo la falsedad del archivo una colección de imágenes cuya agrupación prescinde de la sistemática y coherente ordenación y catalogación que en el caso del archivo son constitutivas del mismo, subrayando la entelequia del archivo, la subjetividad en la construcción y selección de sus materiales, así como la inexistencia de una única interpretación desde la que elaborar las narrativas de la historia.

*Disappearance*, en su adaptación mediática de la clasificación propuesta por Perec, evidencia la falsa transparencia del archivo, sus ausencias y distorsiones. Si bien Michel Foucault nos recordaba que el control del archivo, la selección de sus materiales, es una forma de poder político<sup>10</sup>, Aballí pone de manifiesto hasta qué punto el poder político está relacionado con los medios masivos de comunicación, medios que se han convertido en el archivo (universal) visual que configura la memoria de lo que ha pasado al tiempo que elimina la de los sucesos no registrados. *Disappearance* evidencia la voluntad universalista de las imágenes de los *mass media* y su pretensión de representación del mundo, así como la utopía del archivo basada en la conversión sistemática en imágenes del mundo entero, de las cuales el conjunto del archivo restituye la fragmentación<sup>11</sup>.

Por otra parte, la obra supone la puesta en tela de juicio de los cimientos de la relación histórica entre fotografía y archivo, basada en la supuesta capacidad descriptiva y neutral del medio fotográfico (“La fotografía refleja la realidad. El archivo cataloga con precisión el conjunto de reflejos, y así sucesivamente”<sup>12</sup>).

La reflexión que propone *Disappearance* en relación a la imagen fotográfica y su papel en los medios de comunicación, permite una lectura más amplia inscrita en el marco de las problemáticas de la fotografía y la crisis de la representación, así como de la tradicional concepción del documento visual como herramienta de conocimiento y análisis del mundo. *Disappearance* aborda el mudismo de la

---

<sup>10</sup> Véase Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>11</sup> André Rouillé en *La photographie*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 125 apunta: “la fotografía fragmenta, el álbum y el archivo recomponen conjuntos”.

<sup>12</sup> Allan Sekula, *op. cit.*, p. 185.

fotografía, un medio cuyo permanente carácter fragmentario de una realidad mucho más compleja le priva de instituirse como “documento” en su acepción etimológica (documento deriva del latín *docere*, enseñar, instruir, y en francés se da una transición fácil desde *enseignement*, enseñanza, a *renseignement*, información<sup>13</sup>).

Finalmente, *Disappearance* también evidencia el salto irreconciliable entre una supuesta noción de realidad y la representación fotográfica de la misma, entre la visión y su traslación a un soporte de dos dimensiones a través de un dispositivo que si bien “es uno de los medios físicos que enlazan con nuestros sentidos, o que los completan, [...] también los contradicen; no se le debe confundir con el sistema perceptivo y ni siquiera comparársele a éste. [...] la única realidad a la que tiene acceso la fotografía es a la luz que proviene del espacio que se encuentra frente al dispositivo [...] Si pensamos que la fotografía remite a “nuestra” realidad esto quiere decir que continuamos creyendo en la analogía entre la cámara y el ojo (la visión ocular).”

Desde la investigación y creación de un archivo personal, *Disappearance* pone de manifiesto la conflictiva entidad del archivo y la fragilidad de la imagen fotográfica para instituirse en herramienta privilegiada y signo totalizante de verdad y conocimiento del “otro”.

Arola Valls  
Barcelona, 2010

---

<sup>13</sup> Paul Ricoeur, “Archives, Documents, Traces”, en Charles Merewether (ed.), *The Archive*, Cambridge [etc.], MIT Press, Whitechapel Gallery, 2006, p. 67.