

***Fotografía, Archivo y Colección. Archivo Visual María Stallforth. Concepción, 1959-1966".  
Corpus patrimonial y práctica fotográfica en un contexto local.***

**Autoras:**

**Claudia Arrizaga Quiroz.** Magister en Arte y Patrimonio UdeC ©  
Coordinadora /Conservadora, Archivo Fotográfico Universidad de Concepción.

**María Amanda Saldías Palomino.** Doctora en Literatura Latinoamericana.  
Universidad de Concepción

Palabras clave: **Fotografía - Archivo - Colección – Autor(a) – Memorias – Conocimiento local**

Como tipología documental, la **colección fotográfica patrimonial** es una estructura más o menos fija, determinada por su apariencia material y por un eventual procesamiento editorial de sus componentes: sustratos fotográficos de variados formatos y épocas (en el caso de esta investigación, de naturaleza analógica), producidos por un(a) fotógrafo(a) mediante diversos dispositivos y habilidades técnicas, o bien organizados por voluntad expresa de un(a) coleccionista. Es, en primer término, esa dimensión material del conjunto la que establece ciertas rutas de carácter programático que, desde un enfoque inductivo, permiten recomponer y resignificar de manera drástica las formas de aproximación a esta entidad dinámica llamada colección, ya sea en sus funciones y usos o en sus alcances y significados como fuente de conocimiento en relación a las prácticas que determinan y articulan su existencia, en un lugar y en un momento dado.

Mediante estos enfoques se espera abrir ciertas líneas de trabajo que diversifiquen los actuales procesos de gestión patrimonial en contextos locales, resignificando las memorias procesuales implicadas en un "archivo visual" y favoreciendo la emergencia de instancias prácticas y críticas que, desde el flanco regional, enriquezcan el actual panorama de la gestión patrimonial chilena. Las singularidades de aquel "conocimiento tácito" (Sennett, 2010: p.101), inscrito en conjuntos de esta naturaleza reclama, y con justo derecho, ubicuidad dentro de las problemáticas contemporáneas asociadas a la gestión de Archivos, puesto que nuestro legado material supone una "práctica dinámica y móvil" que acoge una "simultaneidad de generaciones" (Alvarado, 2006: anexo n°1), portadoras de un conocimiento dinámico subsumido en virtud de unas categorizaciones demasiado fijas, en un momento en que el discurso patrimonial se entrama peligrosamente con discursividades oficiales.

El Archivo Fotográfico de la Universidad de Concepción es una entidad dedicada a la organización de material perteneciente a una institución próxima a cumplir 100 años de actividad ininterrumpida. La gestión de archivo promueve los documentos en tanto objetos patrimoniales signados por una memoria oficial, base de su existencia administrativa. Visto así, el ideario universitario valora estos dispositivos fotográficos debido a una función testimonial orientada al fortalecimiento del aparato institucional. Es en esta predeterminación de funciones que, a nuestro juicio, la naturaleza dinámica de la fotografía, en tanto medio de representación visual, reclama sus espacios. Arte, ciencia, y sentido común despliegan sus argumentos ante un recurso cuya función social es tan dinámica como compleja. Entonces, la mera genealogía institucional confiscaría una vitalidad que en rigor no es connatural a la fotografía (teniendo en cuenta su doble dimensión de objeto tecnológico e imagen), ni tampoco al repositorio que las contiene, el Archivo patrimonial; y no debiera serlo para los y las profesionales que lo gestionan. Sobre la base de estos argumentos, sostenemos que, dentro de la coexistencia de estos espacios de sentido - archivo, colecciones fotográficas, conservadores(as)–, todo corpus patrimonial debe ser abordado en su doble dimensión de sistema de producción y sistema de representación, proponiendo de este modo un giro metodológico centrado en ciertas condiciones de base suscritas a todo archivo, a toda colección y a todo(a) sujeto(a) o comunidad comprometidos(as) con el devenir de sus memorias colectivas. Ciertamente nuestra labor profesional juega un papel determinante.

### ***Situémonos dentro del archivo institucional.***

El conjunto documental producido por la fotógrafa alemana María Stallforth, entre los años 1959 y 1966, a propósito de su vínculo laboral con la Universidad de Concepción, encarna esa dualidad entre recurso funcional a un sistema y elemento configurador de un patrimonio, susceptible de ser entendido como una “respuesta cultural (...) con potencialidad política y social” (Carrasco, 2013)<sup>1</sup> que representa y sitúa en el presente las determinaciones de un saber local basado en circunstancias y hechos singulares, esenciales en sus particularidades.

---

<sup>1</sup>Conferencia dictada por la antropóloga Noelia Carrasco en el marco de las *Jornadas de Archivo. Espacios mudos, memorias en diálogo*, que tuvo lugar en la Corporación Cultural Artistas del Acero. Concepción, enero de 2013.

***Operemos desde nuestro rol como conservadores(as).***

Interpelar documentos, en gran medida privados, nos permite conjeturar sobre la autodeterminación de un(a) sujeto(a) al alero de sus circunstancias, en palabras de Donna J. Haraway (1985), un conocimiento situado que propone una mirada sobre el territorio a través de las posibilidades que le brinda la fotografía como recurso funcional y expresivo. Visto así, el “Archivo Visual” María Stallforth caracteriza las formas de conocimiento (saberes) y las escalas de desarrollo de la práctica fotográfica contemporánea en la ciudad de Concepción, aportando valiosa información sobre las circunstancias que han determinado el devenir de un proceso particular e intransferible.

Por lo general, la puesta en escena de un conjunto patrimonial define recorridos basados en caracterizaciones previas, de modo que sus componentes despliegan su política de producción mientras, con frecuencia, aceptamos sus términos desde una pasividad conveniente. Desde nuestra posición de receptoras, en cambio, el conjunto determina un valioso objeto de estudio que, a partir de ciertas categorías de análisis, nos permite reconfigurar al(a) sujeto que lo produjo y redefinir sus circunstancias de advenimiento al Archivo local.

Los registros de Stallforth son la manifestación empírica de un ímpetu laborioso que señala cual es el lugar de la fotografía dentro de un territorio, entendido como espacio socialmente construido en un momento particular. El hecho fantástico es que la producción del conjunto documental (registro, selección de componentes, organización, contenidos, calidad visual, etc.), es la evidencia material de esa autodeterminación respecto de las formas que definen la práctica fotográfica local, ya que deja de manifiesto la ubicuidad de un saber en correlación con otros saberes, dentro de un momento en que la fotografía nacional sienta las bases de sus imaginarios contemporáneos.

Intentar restablecer los antecedentes de un proceso no abordado desde una perspectiva crítica, debido a una digresión temporal provocada por circunstancias de diverso orden, parte por reconocer los múltiples orígenes de un corpus de archivo, portador de unas memorias procesuales que aportan valiosa información sobre los horizontes visuales de un territorio.

**Comentario [A1]:** Cuáles son esas categorías (una puede ser la intersección género, raza, clase)

**Comentario [A2]:** ¿por ejemplo?

Estimamos que un complemento irrenunciable de ese corpus es el Archivo, repositorio normalizado que mediante la acción sistemática de sus conservadores determina un primer espacio de origen para el conjunto documental. Visto así, el **archivo patrimonial** se expresa, física y conceptualmente, como un primer **territorio** que encarna a la colección, definiendo sus sentidos y escalas de producción a través de un mandato tácito: garantizar el acceso a sus diversas correlaciones de afinidad, neutralidad y/o antagonismo con otras colecciones, otros lugares y otras formas de producción. No obstante, afirmar que las colecciones fotográficas suscritas a todo Archivo nos permiten abordar, material y espacialmente, las formas en que una práctica consolida y particulariza sus procesos de producción, exige renovar los enfoques de trabajo. Estos deben ser capaces de generar procesos que permitan identificar ciertas problemáticas epistemológicas en relación a las determinaciones culturales que orientan el desarrollo de la fotografía dentro de un contexto local.

El segundo espacio de **origen** es de naturaleza temporal, lo que plantea diversos caminos de entrada a la **colección**: un **tiempo histórico**, que remite a un contexto y período específicos, ambos permean las formas de entender, hacer y reconocer los alcances funcionales y disciplinares de la fotografía. Un **tiempo biográfico**, nuclear, que involucra al sujeto productor en la creación de una expresión material que, al igual que él, porta una diversidad de experiencias singulares, un tiempo de existencia individual que es, a la vez, compartida. **Un tiempo simbólico**, del todo irregular y cambiante, en el que la colección declara un espacio de autonomía capaz de contravenir drásticamente los preceptos de su autor, un tiempo liberado de linealidad, actualizado y complejo en sus diversidades, un tiempo colectivo y, por ende, contradictorio.

Un tercer espacio de origen, igualmente irrenunciable, es de **naturaleza operativa**. La figura del/ la **conservador/a**, representa el **entorno práctico** que, amparado en su función, supera los procedimientos técnicos/ administrativos y profundiza un trabajo reflexivo sobre cómo una colección establece coordenadas que definen la naturaleza de sus valores patrimoniales, considerando que estos no prevalecen en las representaciones fijas de una institucionalidad administrativa, sino en la complejidad de sus imaginarios colectivos, situados comúnmente en los márgenes que dicho poder administrativo les confiere. Es justamente desde ese vínculo práctico

**Comentario [A3]:** Yo no diría origen, porque tiene que ver con esencias; tal vez podría ser formulación, como algo activo

entre sujeto(a) y colección que se busca reformular los criterios que definen su valor “solamente en su carácter de documentos contenedores de información” (Troya, 2011: p.19), de tal modo de debemos concentrarnos en reconfigurar sus dinámicas patrimoniales mediante dos argumentos clave: la restitución de una autoría y el lugar de la memoria en el seno de un territorio devenido colección, fotografía, imagen fotográfica.

En resumen, abordar un corpus visual cuyas funciones se ubican dentro de un área específica de competencias, la gestión patrimonial, abre la posibilidad de interpelar esas lógicas clasificatorias que lo habilitan dentro de un cierto lugar y espectro de acción. Justamente, este proceso de trabajo propone subvertir algunos condicionamientos que, con frecuencia, se le endosan al patrimonio fotográfico y a sus conservadores(as), aportando como un primer elemento crítico la coexistencia de estos espacios **de origen** que pueden reformular en forma drástica sus procesos de producción y construcción de conocimiento. En resumen, estos espacios de **origen** se configuran a partir de tres condiciones simultáneas, todas vinculadas al campo de acción del/a conservador(a)/investigador(a):

- **Condición territorial** (espacio socialmente construido).

El archivo visual suscrito al **Archivo local**

- **Condición temporal** (espacio existencial de la colección).

La **colección** entendida como una temporalidad múltiple: tiempo histórico, tiempo biográfico, tiempo simbólico.

- **Condición operacional** (espacio práctico).

Gestión de archivo y **línea editorial**

Estas condiciones, en mayor o menor grado, permean a toda colección patrimonial y permiten abordar su estructura y función bajo la óptica de un sistema integrado que se expresa a través de ciertas formas de producción y escalas de representación, las que permiten estructurar un guión de análisis documental que intente recomponer otros sentidos para la misma, más allá de los procedimientos y las lógicas clasificatorias utilizadas dentro del archivo ya que aquí se trata de movilizar la colección como fuente que recompone una trayectoria devenida sustrato fotográfico e

ideario visual de un Concepción empeñado en consolidar su noción de ciudad pujante, desarrollada y moderna. Entre otras cosas estas categorías **redefinen** los campos de injerencia del Archivo (no solo a la institución), **modifican** su disposición, descripción y clasificación (estructura y contenidos), **amplían** las funciones de sus conservadores(as), (gestión crítica y técnica), **recomponen** la información y reactualizan los valores de sus componentes patrimoniales mediante la memoria en tanto campo de experiencia.

### **Antecedentes y enfoques teóricos que guían la investigación**

“Hoy no hay canon, no hay autor privilegiado, hay espectador privilegiado, hay comunidades heterogéneas, tangibles e intangibles, en busca de referencias temporales”

Ramón Castillo (Castillo, 2006: anexo n°6)

Como primer argumento, quisiéramos volver sobre el concepto de “archivo visual”, inscrito como enunciado para referirme al conjunto de fotografías producidas por María Stallforth. Siguiendo la línea argumentativa de María Fernanda Troya, se trata de un concepto empleado como categoría de clasificación archivística definida en base a criterios de forma y contenido de carácter más bien contextual, señalando una valorización documental centrada en la idea de “contenedores de información” (Troya, 2011:19), nosotras subrayaríamos, referencial. Otro aspecto apunta a los instrumentos que participan de esta clasificación, los que pueden ser de variado orden, en función de las perspectivas que orientan el proceso, corriendo el riesgo de caer en “una simplificación radical” (Barthe en Troya, 2011:19). Aquí los diversos intereses disciplinares, tanto como el sentido común, juegan un rol determinante. El ímpetu clasificatorio se ampara en números de inventario y códigos de clasificación que, como sostiene Christine Barthe, encargada de las colecciones del Museo Quai Branly de París, señalan “una característica más de la presentación: el anonimato de los autores de las fotos” (Ídem).

Otro argumento propuesto por Troya remite al concepto de *compartimentalización*, procedimiento de organización asociados a la separación por tipo de documentos, generando “secciones separadas...que pasan a ocupar lugares distintos del archivo o, incluso...en distintas instituciones” (ídem). Lo que sugiere el análisis es ver las implicancias que esta digresión supone

para el conjunto. Las fotografías de Stallforth se entranan con estas lógicas dado que su producción se ha visto expuesta sistemáticamente a una serie de extravíos y encuentros, en distintos momentos y lugares, vacilando entre la omisión absoluta de su presencia y el destino forzado de un afán representacional signado por una clasificación temática cuyo rótulo resulta demasiado discordante y autoreferente: Colección Facultad de Medicina. Departamento de Anatomía y Medicina legal. Universidad de Concepción.

“...mostrar las fotografías como el resultado de una colecta, “un fragmento de realidad objetiva, y no como la visión de un individuo”. (Barthe en Troya, 2011:20)

¿Cómo restituir su integridad a un conjunto tan singular como el de Stallforth?, distanciándola de esa “objetivación forzada” subrayada por Barthe, para luego situar a la autora y su punto de vista en relación a un contexto. En esa premisa se funda la transición “del documento a la colección”. Luego de reformulado su estatus, es posible recomponer antecedentes, más allá de los contenidos, lo que el antropólogo Igor Kopytoff denomina certeramente la “biografía cultural de las cosas” (Kopytoff en Troya, 2011:24).

En el caso particular de la colección Stallforth, su origen y destino es más bien impreciso, datos difusos respecto del lugar y el rol funcionario de la autora al momento de su incorporación a la Universidad, en el año 1959. Sus antecedentes de formación son poco claros, no obstante se sabe que emigra desde Alemania luego de haber cursado estudios superiores de fotografía. Las circunstancias de una inmigrante alemana, hija de la postguerra y del régimen nacional socialista, mujer, soltera, independiente, son un vacío por llenar. El vacío restante es definir la posición, el lugar exacto que detenta su trabajo en términos de reconocimiento social y cultural, tanto dentro de la Universidad como fuera de ella.

Conjeturamos que la autora se vio sometida a expectativas de otro orden. Desde el flanco de sus “mandantes”, la necesidad es de carácter funcional, por cuanto su batería temática hace referencia a autoridades, eventos sociales, efemérides, actividades académicas, desarrollo urbanístico, progreso tecnológico en diversas áreas del conocimiento (particularmente la ciencia). También incorpora otras materias propias del devenir de una comunidad como funerales, catástrofes, vida y familia, entre otros. Sin embargo, la conciencia creativa de Stallforth se enuncia

a través de unas habilidades técnicas que van de la mano con una cierta autonomía visual en el tratamiento de sus temas, lo que devela un potencial discursivo que es necesario analizar y situar en una medida justa. En este punto, nos interesaría argumentar la necesidad de una revisión crítica en la perspectiva de buscar desde su trabajo un correlato con la fotografía local y nacional de la época, situando una problemática no abordada hasta ahora por los especialistas locales en el campo del arte, la estética, las ciencias sociales y los estudios culturales. Su importancia radica en deslindar, dentro de un enfoque local, argumentos “...que desde la contemporaneidad problematicen asuntos diversos planteados en décadas anteriores” (Concha, 2006: anexo n°2).

#### **-El archivo como práctica social de producción cultural**

A la luz de lo anteriormente expuesto, estimamos que la incorporación y conservación de la colección de fotografías de María Stallforth en el Archivo Fotográfico de la Universidad de Concepción, tanto por las características de sus condiciones de producción como por el rol fundamental que han jugado en la construcción, a través de la imagen fotográfica, de la identidad de esa institución, como vía de afiliación a la tradición de la modernidad occidental lustrada, abre diversas preguntas sobre el quehacer del archivo en tanto práctica social de producción cultural. Al respecto, la historiadora feminista del arte, Griselda Pollock, en “Feminist Interventions in Art’s Histories” (1987), señala que ver el arte como una práctica social implica comprenderlo como “una totalidad de muchas relaciones y determinaciones, i.e., presiones y límites” (p.7; *la traducción es nuestra*), lo que implica cambiar el paradigma que ha dirigido la historización del arte, provocando nuevas conceptualizaciones sobre qué es aquello que estudiamos y cómo lo hacemos (Pollock, 1987: p.7). Si aplicamos el concepto de práctica social a lo que entendemos por archivo, necesariamente debemos revisar cuáles son las interrelaciones sociales, políticas y culturales donde se producen y negocian los significados involucrados en los procesos técnicos y simbólicos archivísticos en un determinado contexto de producción cultural.

En particular, además de visibilizar la figura de una autora cuya materialidad como sujeto se ausenta de su obra y de la historia institucional, consideramos que el valor de conservar y difundir esta colección radica en la interpelación que hace desde su momento de producción al tiempo



presente, sobre temas que van desde la inscripción de la universidad como una institución moderna, la exaltación de la tecnología y la industrialización como vías de progreso y mejoramiento de las condiciones de vida de las clases trabajadoras, hasta el análisis de las categorías y relaciones de género, raza y clase que condicionaron el registro fotográfico de Stallforth, como también de la valoración y respaldo dado a su trabajo, y cuál es el diálogo que se puede establecer con el momento actual, cuando las mujeres se han incorporado masivamente al quehacer universitario, profesional y artístico, participando en la construcción de las modernidades locales, pero aún carecen del mismo reconocimiento como sujetos de producción cultural y de significados que sus pares masculinos, lo que se manifiesta en un discurso que silencia mediante la neutralización las diferencias sexo-genéricas, silenciamiento que también ha sido producido por las prácticas discursivas de la conceptualización tradicional del archivo en su tratamiento de lo que ha sido considerado como patrimonio<sup>2</sup>.

El seguimiento de una ausencia, la de Stallforth, la de la sujeto mujer europea, con formación estética universitaria, que registra una realidad institucional y urbana local latinoamericana, desde la ficción de objetividad del sujeto descorporizado del modelo moderno de conocimiento, nos confronta con la necesidad de desnaturalizar los modos que han normado la producción, la comprensión y la recepción involucradas en las prácticas del archivo, así como también de hacerse cargo de las relaciones de poder involucradas en dichos procesos y en los discursos que los articulan. La constancia de ese gesto de invisibilizarse que opera Stallforth en relación a su obra, como si solo existiera el instrumento técnico que registra, como también de la invisibilización sistemática que ha constituido el discurso de la historia masculinizante del arte y del conocimiento, no debe entenderse como una percepción separada de la reflexión sobre los procesos técnicos y

---

<sup>2</sup> Esta desigualdad en el reconocimiento de la condición de sujetos de cultura de las mujeres expone la paradoja que ha significado la modernidad para estas, pues como indica Pollock en *Inscripciones en lo femenino* (1996): “La modernidad, identificada con el progreso y la posibilidad de transformación social y con la invención de identidades nuevas frente a las ideas de la tradición, verdad eterna y dictados de la naturaleza, pareció capaz de ofrecer un espacio para que las mujeres pudiesen reinventarse a sí mismas como mujeres nuevas, identificadas con la libertad el progreso y el cambio radical, todo lo cual comportaba una fuga de la sobrefeminización. Pero era un engaño. La modernidad no hizo sino invertir el problema y produjo para las mujeres una infrafeminización radical sin alterar la hegemonía masculina...” (en Ancarola, 2003: p.15)

simbólicos de las prácticas del archivo. Por el contrario, las formas en que abordamos las colecciones, aplicando los criterios y categorías de selección, clasificación y conservación establecidos dentro de la economía dominante del conocimiento, dan cuenta, al mismo tiempo, del entramado de esas prácticas y de cuáles son las posiciones que adoptamos dentro de ellas y frente a ellas, no como simples intermediarios entre el documento y el público posible, sino como productores/as de significados, como agentes culturales situados/as y que participan en la dinámica de las relaciones sociales de género, raza y clase. Así, más que de las continuidades que puedan establecerse, a partir del documento, entre un tiempo pasado y el presente, se trataría más bien, como señala Foucault en *La arqueología del saber* (2002), de aproximarse a esa materialidad práctica y simbólica distinguiendo las discontinuidades que interrumpen el enunciado lineal del discurso histórico tradicional, como “actos y umbrales epistemológicos” según la definición de Gastón Bachelard recogida por ese autor, que “muestran que la historia de un concepto no es, en todo y por todo, la de su acendramiento progresivo, de su racionalidad sin cesar creciente, de su gradiente de abstracción, sino la de sus diversos campos de constitución y de validez, la de sus reglas sucesivas de uso, de los medios teóricos múltiples donde su elaboración se ha realizado y acabado” (Foucault, 2002: 5-6).

En el caso de la colección Stallforth, esta evidenciaría las fisuras de la identidad local e institucional en tanto conceptos continuos, estáticos, al margen del curso de los acontecimientos, construidos por una subjetividad homogénea, unívoca. Luego, las prácticas de archivo que deberían ejecutarse para asumir el manejo de esa colección ya no podrían ser aquellas orientadas a integrar ese material como parte de una continuidad histórica, sino que deberían encaminarse a reescribirse, reformularse para examinar y situar en su diferencia los elementos que interrogan esa linealidad.

Al analizar el rol que jugó el trabajo de archivo en la Sudáfrica del *apartheid* para dar visibilidad a los atropellos a los derechos humanos de los que fueron víctimas las personas negras por el régimen racista de la minoría blanca, Verne Harris (2002) elabora la metáfora de “rendija archivística” (*archival sliver*) para cuestionar la noción establecida de archivo. Harris postula que, al contrario de la noción convencional, los archivos no son un reflejo de la realidad, pues esta nunca

puede ser capturada en su totalidad, sino solamente se puede acceder a ella desde algunas brechas, desde las “rendijas de una ventana” y que el origen, el suceso en sí, es irrecuperable. Pero, lo más importante, es que si los archivos reflejan la realidad, “lo hacen de una manera cómplice y profundamente fracturada y cambiante” (Harris, 2002: p.65; *la traducción es nuestra*). Ellos no operan por sí mismos, sino a través de muchos conductos, como las personas que los crean, quienes los manejan, los/as archiveros/as que seleccionan y ponen a disposición del público, los/as investigadores/as, todos ellos involucrados en “los procesos complejos a través de los que el registro se alimenta de la memoria social” (Harris, 2002: p.65; *la traducción es nuestra*). En consecuencia, y siguiendo la metáfora de Harris, nos queda la tarea de averiguar cuáles son esas rendijas desde las que se puede acceder a los significados producidos en la interacción del registro y la memoria social al abordar la Colección María Stallaforth, reescribiendo para ello las prácticas archivísticas convencionales y reformulando desde esa materialidad conceptos como identidad, territorio, memoria y patrimonio, constituyéndonos así como sujetos productoras de significados y no solo intermediarias entre ese corpus documental y quienes lo van a manejar y poner a disposición del público, o convertir en fuente investigativa. En suma, comprender el archivo como práctica social de producción cultural.

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ALVARADO, MARGARITA. (2006). Anexo n°1: “**Reflexiones generales, Fotografía contemporánea e investigación**”. En: *Informe Comisión Museo de la Fotografía, Del Museo de la Fotografía al Centro de Investigación de la Fotografía Actual*. Disponible en [cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2011/11/politica\\_fotografia.pdf](http://cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2011/11/politica_fotografia.pdf).
- ANCAROLA, NORA. (2003). **Pasado y presente de las prácticas artísticas femeninas: procesos y retrocesos en el fluir del arte: difusión de las prácticas artísticas femeninas**. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM. Versión en castellano. Disponible en: <http://www.mav.org.es/documentos/ensayos%20ene2013/ANCAROLA%20Procesos%20y%20retrocesos.pdf>
- CASTILLO, RAMÓN. (2006). Anexo n°6: “**Fotografía, Flujo e Imagen de una Institución**”. En: *Informe Comisión Museo de la Fotografía, Del Museo de la Fotografía al Centro de Investigación de la Fotografía Actual*. Disponible en [cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2011/11/politica\\_fotografia.pdf](http://cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2011/11/politica_fotografia.pdf).

- CONCHA, JOSÉ PABLO. (2006). Anexo n° 2: **Punteo sobre asuntos a considerar en lo relativo a la contemporaneidad de la fotografía chilena**. En: *Informe Comisión Museo de la Fotografía, Del Museo de la Fotografía al Centro de Investigación de la Fotografía Actual*. Disponible en [cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2011/11/politica\\_fotografia.pdf](http://cultura.gob.cl/wpcontent/uploads/2011/11/politica_fotografia.pdf),
- FOUCAULT, MICHEL. (2002) [1969]. **La arqueología del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- HARAWAY, DONNA.J. (1995): **Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial**. En: D.J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (313-339). Madrid: Cátedra.
- HARRIS, VERNE. (2002). **The Archival Sliver: Power, Memory, and Archives in South Africa**. En: *Archival Science*, 2, pp. 63-86.
- POLLOCK, GRISELDA. (1988). **Feminist Interventions in Art's Histories**. En: *Kritische Berichte*, 16, 1, pp.5-14.
- SENNET, Richard. (2010). **El artesano**. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- TROYA, MARÍA FERNANDA. (2012): **Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo**. En: *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. Núm. 42, pp. 17-31. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Quito, Ecuador.