

# IMÁGENES PALPABLES: LAS HOJAS DE CONTACTO EN EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE ANNEMARIE HEINRICH

Martín Miguel Acebal<sup>1</sup>

**Resumen:** Este artículo indaga sobre las relaciones dialécticas que mantienen las hojas de contacto —copias positivas que se realizan por medio de la exposición directa del negativo sobre el papel fotográfico— con las prácticas de archivo. Propone desarrollar, por una parte, los supuestos teóricos que orientan la gestión y la lectura de estos materiales en los archivos fotográficos; y, por otra, las resistencias que ofrece la misma materialidad del archivo a este tipo de tratamiento. Este último planteo toma como *corpus* las hojas de contacto de la fotógrafa argentino-alemana Annemarie Heinrich, donde registró el desfile del 1.º de Mayo de 1983 en Berlín Oriental, y que forman parte del Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina).

**Palabras-clave:** Hojas de contacto; Archivo fotográfico; Prácticas de Archivo; Annemarie Heinrich.

## Palpable images: the contact sheets in the photographic archive of Annemarie Heinrich

**Abstract:** This article investigates the dialectical relationships that contact sheets —positive prints made by exposing the negative directly onto photographic paper— maintain with archival practices. It proposes to develop, on the one hand, the theoretical assumptions that guide the management and reading of these materials in photographic archives; and, on the other hand, the resistance offered by the materiality of the archive to this type of treatment. This last proposal takes as *corpus* the contact sheets of the Argentine-German photographer Annemarie Heinrich, where she recorded the parade of the 1st. May 1983 in East Berlin, and which are part of the Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura of the Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina).

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Tres de Febrero, Universidad Nacional del Litoral, Universidad Nacional Guillermo Brown. Los resultados que aquí se presentan surgen de una estancia de investigación realizada en el Ibero-Ameikanisches Institut de Berlín (Alemania), durante finales del 2021 y comienzos del 2022, bajo la dirección de Dra. Barbara Göbel. [martinacebal@gmail.com](mailto:martinacebal@gmail.com)

**Keywords:** Contact sheets; Photographic Archive; Archive Practices; Annemarie Heinrich.

## INTRODUCCIÓN

Este artículo se propone desplegar una serie de interrogantes teóricos y herramientas metodológicas para reflexionar sobre el tratamiento que realizan los archivos fotográficos con las hojas de contacto. La materialidad que se nos presenta como punto de partida será una “región” del Fondo de la fotógrafa argentino-alemana Annemarie Heinrich, cuya catalogación y digitalización ha realizado el Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina).

El objetivo del texto es explorar las singularidades que presentan las carpetas de contactos en los procesos de archivación de los fondos fotográficos. Para esto desarrollaremos los debates acerca del carácter aparentemente evidente y no mediado que ofrecen las hojas de contacto al acontecimiento fotográfico. Estos planteos nos ayudarán, por una parte, a identificar los postulados teóricos que orientan la gestión y las lecturas que se realizan de las hojas de contacto cuando ingresan en un proceso de archivación; por otra, a reconocer las resistencias que ofrece la misma materialidad del archivo a este tipo de tratamiento. Este último planteo toma como *corpus* las hojas de contacto de las fotografías tomadas por Annemarie Heinrich el 1.º de Mayo de 1983 en Berlín Oriental.

## SOBRE LA OBRA Y EL FONDO ANNEMARIE HEINRICH

Annemarie Heinrich fue una fotógrafa germano-alemana que nació en Darmstadt, Alemania, en 1912 y murió en Buenos Aires, Argentina, en 2005. Vivió la mayor parte de su infancia en Berlín, donde su madre era ama de casa y su padre violinista de la Ópera de Berlín y de cruceros de bandera alemana. En 1926, la familia emigró a la Argentina, donde ya se encontraba un tío materno, en la localidad de Larroque, provincia de Entre Ríos. Annemarie inició allí su formación fotográfica y luego se mudó a Buenos Aires, donde en 1930 abrió su primer estudio. En 1933 colaboró con revistas sociales y comenzó su carrera como retratista de grandes figuras del Teatro y el espectáculo, lo que le permitió alcanzar una gran notoriedad. Durante cuarenta años ilustró las tapas de revistas como *Antena*, *Sintonía*, *Radiolandia*, *El Hogar*, entre otras; además realizó exposiciones colectivas e individuales en diferentes instituciones de

Latinoamérica y Europa. Muchos retratos oficiales y prácticamente estereotípicos de las personalidades del ámbito cultural argentino le pertenecen. Fue fundadora de la Carpeta de los Diez —una agrupación de fotógrafos profesionales creada en 1953 con el objetivo de analizar sus producciones y realizar exposiciones—, del Consejo Argentino de Fotografía, del Consejo Latinoamericano de Fotografía y vicepresidenta de la Asociación de Fotógrafos Profesionales.

Annemarie regresó en tres ocasiones a Alemania: en 1950 viajó junto a su marido y visitó a familiares, también recorrió Francia, Holanda e Italia; en este último país expuso en el Círculo Fotográfico Milanés. En 1953, viajó para tomar un curso sobre fotografía de retratos en la *Martha Höpflner Schule*, en Düsseldorf y uno de fotografía color en la escuela de H. Hartz, AGFA Gevaert, en Frankfurt. El último viaje ocurrió en 1983, durante el cual realizó un registro fotográfico de la Berlín Oriental. En este artículo, nos detendremos específicamente en una serie de hojas de contacto en donde se reúnen los positivados de negativos de 35mm producidos por Annemarie Heinrich en este último viaje.

Las hojas de contacto del viaje a Berlín de 1983 pertenecen al Fondo Annemarie Heinrich, reunido por el Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Norberto Griffa”, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (en adelante, Archivo IIAC). El Archivo IIAC recibió en 2014 el subsidio del Programa *Endangered Archives* de la British Library de Londres para la catalogación y digitalización del fondo Annemarie Heinrich. El trabajo con estos documentos consolidó y fortaleció la creación del Archivo IIAC, que había comenzado a reunir sus materiales en el año 2013, pero que finalmente fue inaugurado en abril de 2018. En la actualidad cuenta con más de 20.000 documentos, entre los cuales se encuentran libros, publicaciones periódicas, fotos, afiches, películas y audios —en diferentes soportes— y una gran variedad de documentos provenientes de colecciones personales, bibliográficas y fondos documentales de escritores, artistas historiadores del arte e instituciones relacionadas con el arte y la cultura. El Archivo tiene como objetivo la guarda, catalogación y difusión de sus colecciones y fondos, a la vez que aspira a convertirse en una herramienta privilegiada para la producción de conocimiento acerca de las prácticas artísticas en la Argentina. Desde el momento de su creación ha comenzado un proceso de digitalización de los materiales y de su puesta disposición en el sitio web.

Este artículo busca explorar uno de los fondos personales fundantes del Archivo IIAC. El fondo Annemarie Heinrich reúne la producción fotográfica y personal de la fotógrafa y abarca desde la década de 1930 hasta fines de la década de 1990. Se compone de diapositivas color 6x6 y 35mm, negativos color 6x6 y 35mm, negativos blanco y negro 6x6 y 35mm, álbumes, carpetas de contactos, catálogos de exposiciones, tarjetas de participación de exposiciones, copias fotográficas y remitos de venta de fotografías. El Archivo IIAC conserva solamente la copia digital de estos documentos, un total de 14202 imágenes; el archivo físico se encuentra en propiedad de la hija y el hijo de la fotógrafa, Ricardo y Alicia Sanguinetti.

## **LAS HOJAS DE CONTACTO EN LOS ESTUDIOS DE LAS PRODUCCIONES FOTOGRÁFICAS**

En la fotografía analógica, se denomina “hojas de contacto” —también “planchas de contacto” o sencillamente “contactos”— a las copias positivas que se realizan por medio de la exposición directa del negativo sobre el papel fotográfico. El resultado es una imagen en positivo que toma el tamaño del negativo —dado que no se realiza sobre él ninguna ampliación—. En general, la noción de hoja de contacto se encuentra asociada a las películas de 35mm ó 120mm, por lo que se las concibe como hojas —o tiras que se agrupan en una hoja— y que son capaces de contener, en algunos casos, el negativo completo. Sin embargo, el contacto también se realiza con otras clases de negativos. En el Fondo Annemarie Heinrich se encuentran contactos de negativos de triacetato de 6x6 que la fotógrafa utilizaba para incorporar en hojas donde registraba las ventas de sus producciones. En estos casos, la imagen positivada adquiere una cierta autonomía porque no forma parte de una tira o de una sucesión de imágenes, lo que la sustrae de algunos de los usos —y análisis— más habituales que reciben los contactos de 35mm ó 120mm. Como precisa Noirot (2011), las hojas de contacto, “se leen con mayor frecuencia de izquierda a derecha y de arriba a abajo como un texto [y] produce un efecto de sucesión cronológica y continua de los distintos planos” (s/p, las traducciones del francés son propias).

Las hojas de contacto, como herramienta documental, han sido consideradas como un modo de acceso al proceso de producción de la práctica fotográfica. Mora (1998) las define como la “unidad intermedia [...] entre el momento de la toma y la realización de las copias” (p.167). En el marco de los estudios sobre la imagen fotográfica, las hojas de contacto han servido como argumento para refutar la mirada singularizante de las imágenes e incluso la

mitificación del momento de la toma, calificada como el “instante decisivo”, según cierta estereotipación de la propuesta de Cartier-Bresson (1952). En este sentido es que Noirod sostiene:

La fotografía no puede reducirse al acto ocasional de disparar. A menudo descuidados en el análisis de las obras fotográficas, el trabajo de selección en la hoja de contactos y el trabajo de interpretación en el momento del revelado constituyen operaciones estéticas y técnicas igualmente importantes (...). Presentadas en forma de secuencias cortas, las hojas de contacto reúnen todos los negativos de una película en una misma página. Este montaje permite reconstruir el transcurso de un reportaje y dota al acto fotográfico de una verdadera profundidad temporal. Herramienta de interés documental y genético, la ficha de contactos constituye un corpus original y relevante para comprender la cuestión de la temporalidad en el proceso de elaboración de imágenes fotográficas. (Noirod, 2011, s/p)

Aunque la técnica tenga una larga tradición entre las fotografías y los fotógrafos (Wiedeman, 1983), gran parte de la relevancia contemporánea de los contactos se produjo con la publicación de *Magnum Contact Sheets* de la célebre Agencia Magnum (Lubben, 2011). La eficacia de esta obra reside, en gran medida, en el alto grado de reconocimiento y circulación que tiene al menos una de las fotografías que conforman las hojas de contacto. Esto hace que el resto de las imágenes previas o posteriores orbiten alrededor de la imagen emblemática: se aproximan para mostrar sus diferencias, para celebrar —u objetar, quien se anime— la selección o el descarte. Cuando la hoja de contactos es contrastada con una imagen cuya circulación le ha otorgado un estatuto estereotípico, la temporalidad se encuentra condicionada por esta relación jerárquica. La imagen emblemática funciona como un mojón, un corte en esa temporalidad, y establece un pasado y un presente alrededor de sí misma.

En otros trabajos (Noirod, 2011), se ha propuesto considerar a las hojas de contacto como una entidad artística en sí misma, capaz de independizarse de la etapa puramente técnica o preparatoria de la selección y edición fotográfica. Para Noirod, las hojas de contacto son capaces de construir una cronología que no gira

alrededor de una fotografía, sino que se organiza, en principio, en la disposición dentro de la página. La autora trabaja sobre las hojas de contacto de los fondos de Véra Cardot (1920-2003) y Pierre Joly (1925-1992) —conservados en la Biblioteca Kandinsky del Centre Georges Pompidou en París—, en especial su registro de espacios arquitectónicos o del proceso de elaboración de un busto realizado por el artista Marcel Gimond. En estos casos, la secuencia de imágenes logra construir no sólo una experiencia visual, sino también una experiencia temporal del fenómeno fotografiado.

## LAS HOJAS DE CONTACTO Y SUS PROCESOS DE ARCHIVACIÓN

Las reflexiones sobre el Fondo Annemarie Heinrich y, en especial, sobre las hojas de contacto de 35mm se inscriben en algunos de los debates contemporáneos acerca de los denominados “archivos personales”. En principio, los materiales que reúne este fondo forman parte de aquellos documentos y colecciones fotográficas cuya guarda y sistematización dependen de las gestiones de las partes privadas y del instituto, universidad, fundación, etcétera que decide asumir su conservación y catalogación. En el ámbito francés a estos archivos se los denomina archivos “huérfanos” (*orphelins*), en tanto “no tienen entrada institucional automática en un servicio de archivo público” (Meslem, Eon y Vialar, 2018, s/p; la traducción del francés propia). En principio, el prestigio y la trascendencia de la obra de Heinrich parecen sustraer sus materiales de las discusiones acerca de la pertinencia de su conservación (Wechsler, 2015), que sí alcanzan a lo que Artières (2017) denomina “archivos de la gente común”. Sin embargo, como ocurre con otros archivos personales de artistas, la discusión acerca de la relevancia, lejos de desaparecer, se traslada hacia el propio fondo.

Como hemos mencionado en el apartado anterior, las hojas de contacto pueden construir en su interior una jerarquía —o, al menos, una distinción— semejante a la que plantea Lydia Schmuck (2018, p.50) entre obra (*Werk*) y circundante (*Gehäuse*). La fotografía publicada / expuesta define un radio de acción, una fuerza gravitatoria capaz de aproximar o alejar ciertas imágenes. Dotar a una imagen de este poder sobre el resto también forma parte de los dilemas archivísticos. Esta es la pregunta que se hacen Meslem, Eon y Vialar en su artículo sobre la conformación del fondo del fotógrafo francés Jean Lattes (1917-1996): “en la producción de un fotoperiodista de esta envergadura, ¿pueden los archivistas arrogarse el derecho de seleccionar la imagen más adecuada para ilustrar un reportaje, como se hace en la fototeca de una agencia?” (2018, s/p).

Cuando no es posible reconocer estas jerarquías internas, las imágenes de las hojas de contacto se funden, de un modo general, en el resto de los documentos que “circundan” la obra y cuya puesta en valor surge de la mirada de la o del analista y no de una legitimación previa proyectada por la imagen estereotípica u “oficial”.

Nos introducimos, entonces, en uno de los debates más actuales acerca de los archivos personales: su capacidad para desafiar “la potencialidad de los estándares de la descripción archivística” (Castro y Sik, 2018, p.9). Las hojas de contacto se ubican entre la organización interna nativa del fondo —las carpetas e indexaciones realizadas por la fotógrafa o el fotógrafo— y lo que Monika Rieger (2009) llama la “anarquía en el archivo”. En el Fondo Annemarie Heinrich, las hojas de contacto constituyen una visibilización —difieren en esto del mero negativo revelado— y un agrupamiento realizado por la fotógrafa. Las páginas y cada una de las tomas se encuentran numeradas e incorporan datos u observaciones más o menos valorativas.

La organización nativa construida por la fotógrafa coexiste con la legalidad que impone —o tiende a imponer— el negativo, como unidad filmica, sobre las imágenes y su archivación. No siempre es posible establecer una homogeneidad entre el agrupamiento de la hoja de contacto y el mismo negativo. Meslem, Eon y Vialar (2018) describen a esto como el choque entre el “conjunto cerrado que constituye la película de plata” —el negativo— y la “unidad intelectual” que conforma el agrupamiento realizado por el fotógrafo:

*Las reflexiones archivísticas chocan sistemáticamente con este conjunto cerrado que constituye la película de plata. En general, la unidad intelectual (aquí, la fotografía o el reportaje fotográfico) es materialmente identificable (un soporte, una cubierta, una carpeta, etc.). Al agrupar inherentemente al menos 36 tomas sucesivas, la película de plata reúne una secuencia cronológica de fotos. Puede contener uno, varios o parte de los informes. Además de la consiguiente dificultad de análisis, la clasificación de Lattes muestra sus límites. El fotógrafo ha indexado la película; la indexación podría relacionarse con una o más fotografías de las 36. [...] Además, en su clasificación, Jean Lattes no respetó la cronología de sus planos en sus hojas de contacto y probablemente hizo lo mismo al disponer desordenadamente en*

bolsillos de cristal las secciones de la película revelada. Este desorden original, junto con los defectos de indexación, perjudica tanto la comprensión de los relatos como la identificación de los protagonistas. (Meslem, Eon y Vialar, 2018, s/p; el destacado es nuestro)

Las hojas de contacto pueden ofrecer una temporalidad dislocada, una suerte de anacronismo que nos enfrenta simultáneamente a espacios y tiempos diversos. Los positivados pueden no respetar la linealidad mecánica de la película ni la unidad de tiempo y espacio que se esperaría. La fotografía o el fotógrafo pudo cortarlos, componerlos para aproximar o distanciar tomas, para exhibir lo que el acontecimiento o el mismo dispositivo de registro impedían ver. Como señala Noiro:ot:

El tiempo de la hoja de contacto es, por tanto, un tiempo entrecortado [*haché*] y espasmódico [*saccadé*], hecho de cortes y discontinuidades. La lectura que el espectador puede hacer de ella, a su vez entrecortada y discontinua, refuerza esta dimensión. Si bien el sentido de la lectura respeta el de un texto, la mirada del espectador/lector circula entre el todo y las partes, oscilando constantemente entre el todo y los detalles. (Noiro:ot, 2011)

Testimonio directo, no mediado, la hoja de contacto parece, en un primer momento, ofrecerle a quien la observa una aproximación casi física a la fotografía: debemos encorvarnos, acercar el rostro para ver esas imágenes tan pequeñas. La inmediatez que se construye entre el negativo y el papel sensible se proyecta a la inmediatez, al contacto, con el acontecimiento fotográfico. Las imágenes dispuestas en la página sugieren que toda selección, manipulación y opacidad de la imagen han cedido y accedemos, por fin, a lo que la copia final nos ocultaba.

Pero gradualmente reconocemos que el éxtasis se diluye: el pequeño sistema orbital que organizaba las tomas se aplana en la linealidad mecánica del dispositivo; tiempos y espacios se dislocan y el acontecimiento fotográfico que habíamos alcanzado se fragmenta para exhibir tantos cortes como los que tienen los trozos de papel sensible que se disponen desprolijamente en la hoja y en los que ya comienzan a reconocerse los signos de su deterioro.

## LAS HOJAS DE CONTACTO Y SUS INTERPELACIONES A LAS PRÁCTICAS DE ARCHIVO

Este trabajo se enmarca en una doble concepción del archivo: como práctica social y como proceso semiótico (Acebal, en prensa; Acebal, Guerri, Voto, 2020). La primera de estas concepciones recupera la noción de práctica tal como es desarrollada por Althusser (1971), es decir, en tanto “proceso de transformación de una materia prima dada determinada en un producto determinado, transformación efectuada por un trabajo humano determinado, utilizando medios (de “producción”) determinados. (...) [E]l momento (o el elemento) determinante del proceso no es la materia prima ni el producto, sino la práctica en sentido estricto: el momento mismo del trabajo de transformación...” (Althusser, 1971, p.136). El primer aporte que nos brinda esta noción es el de postular el concepto de “práctica archivística”, en tanto proceso de transformación que demanda reponer no sólo los elementos constitutivos del “archivo” —en tanto producto—, sino también las materias primas que lo conforman y los criterios de transformación involucrados en tal proceso. En este sentido, el archivo nunca se limita a “seleccionar” sus materiales; lo que hace es transformarlos de un modo particular, otorgarles un determinado estatuto, un particular modo de concebirlos, que es también un particular modo de separarlos o arrancarlos de sus condiciones de existencia.

El segundo aporte de la propuesta althusseriana consiste en poner en relación la noción de “práctica” con las diferentes instancias operantes en una formación social: la instancia política, la instancia económica (o material) y la instancia teórica o ideológica. A partir de esta ampliación, se despliegan tres perspectivas complementarias en el análisis: las *prácticas archivísticas política, material y teórica*.

La *práctica archivística política* orienta los modos en que se leen los documentos que conforman el fondo en el marco de una construcción de la figura de Annemarie Heinrich, de su obra y de su biografía. Aquí el estudio recupera las reflexiones acerca de las políticas de memoria que guían los archivos (Balé, 2018; Markarian, 2016; Ferraz Fernandes, 2007; Da Silva Catela, 2002).

La *práctica archivística material* considera las transformaciones realizadas sobre el material conservado durante el proceso de reunión, almacenamiento, domiciliación, puesta a disponibilidad y —cada vez más frecuentemente— su digitalización (Göbel y Müller, 2017; Hui, 2016). También corresponde incluir

aquí las estrategias de las diferentes instituciones para construir formas de proximidad e interacción con los archivos, que no se limiten a la consulta, la lectura o el visionado académico (Acebal, en prensa). Un ejemplo de estas estrategias la encontramos en el Archivo El Insulto —una plataforma artística de la Ciudad de México dedicada al rescate, conservación y difusión de documentos de la cultura sexual de circulación en México durante el siglo XX—. Este archivo realizó en 2019 una instalación de parte de su acervo llamada “Se ruega tocar. Intimar con las memorias del deseo”. En la instalación, las y los visitantes/participantes podían acceder y leer algunas de las publicaciones que conforman el archivo en un contexto de cortinas y almohadones que buscaba reconstruir un espacio de intimidad y erotismo. En esta propuesta, la práctica archivística material confía en poder recrear la experiencia de circulación que tuvieron los materiales que conforman el archivo.

En esta instancia, la práctica archivística lidia con las materialidades de los documentos, su capacidad para producir una aproximación indicial y de contigüidad con el acontecimiento que estaría siendo resguardado por el archivo. La hoja de contacto también es considerada en estos términos con relación al acontecimiento fotográfico: una instancia más próxima y palpable que la copia ampliada y retocada. La práctica archivística material ofrece entonces la tensión de la que hablaba Farge (1991) entre la aproximación sensorial al archivo —“se empieza suavemente por manipulaciones casi banales (...) sin embargo, al realizarlas, un nuevo objeto se fabrica, se constituye una forma diferente de saber...” (51)— y el necesario distanciamiento que nos permite hacerle preguntas —“identificarse significa anestesiar el documento y la comprensión de él que podamos tener” (59)—.

La *práctica archivística teórica*, finalmente, contempla los procesos de organización del archivo, así como el horizonte relacional que habilita su catalogación. Aquí tenemos en cuenta la distinción propuesta por Guasch (2011) entre almacenar —“‘asignar’ un lugar o depositar algo (...) en un lugar determinado” (p.10)— y archivar —que “exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada sino que nace con el propósito de coordinar un ‘corpus’” (p.10)—. En los archivos personales, las estrategias de sistematización se enfrentan, simultáneamente: a la heterogeneidad de sus materiales —en términos de relevancia, soportes, etc.—; su desorganización o “anarquía”, en los términos de Rieger (2009); y las organizaciones nativas, realizadas por la persona misma a la que remite el archivo y le da nombre. A esto

se refieren Belej y Hrycyk (2018) cuando narran el proceso de catalogación del Fondo Annemarie Heinrich:

La organización de la catalogación se desarrolló en un proceso de negociación entre parámetros establecidos por la archivística, la propuesta de la fotógrafa y el rastreo de indicios que darían cuenta de la manera en la que esta artista iría convirtiéndose en un personaje reconocido en el mundo del espectáculo, en detrimento de recortar ciertas facetas de su carácter de mujer fotógrafa. Cuanto más nos adentramos en la tarea de (re)construir su archivo, más nos encontramos con la dificultad de definir una sola mirada en torno a Annemarie Heinrich. (2018, p. 295)

El pasaje de estas autoras logra mostrar la interrelación entre las prácticas y las tensiones que se generan —tanto internamente como entre ellas—. La práctica archivística teórica tiene por objetivo la “organización de la catalogación” y se enfrenta a las “propuestas [de organización] de la fotógrafa”. Este principio de conflicto debe además contemplar los propósitos de la práctica archivística política, que se propone la construcción de una memoria particular: “la manera en que esta artista iría convirtiéndose en un personaje reconocido en el mundo del espectáculo”, y que define el trabajo con el archivo como un “rastreo de indicios”. La práctica archivística material se hace visible en las referencias a la interacción misma con el Fondo y a los desafíos que postulaba, tanto para sus modos de lectura: “cuanto más nos adentramos en la tarea de (re)construir su archivo, más nos encontramos con la dificultad de definir una sola mirada en torno a Annemarie Heinrich”; como sus modos de organización: más adelante dirán “a medida que se fue avanzando con la carga de datos, surgió la necesidad de incorporar nuevos campos a la base que no estaban previstos en el formato de la British Library” (2018, p.297).

Más allá del volumen de documentos que agrupa cada una de las secciones con las que se organiza el Archivo Annemarie Heinrich, podemos reconocer rápidamente una mayor diferenciación de los imágenes y documentos vinculados a la actividad profesional de la fotógrafa. Esta mayor sutileza en la clasificación de algunos materiales sobre otros da cuenta de la estrategia mayor de la práctica archivística sobre el Fondo, el interés por lograr una mayor visibilización del conjunto de elementos vinculados con la producción artística y fotográfica —

incluso podríamos decir que se trata de enfatizar su trabajo hasta la década del '60—. De este modo, la clasificación —que incluye los etiquetamientos, los metadatos y demás recursos— que realiza la práctica archivística teórica opera como una suerte de “programa perceptivo” (Bourdieu, 1985) que *hace ver* (Ledesma, 1999) ciertas imágenes, documentos, relaciones, etc., e invisibiliza u obtura la identificación de otras. La heterogeneidad de los archivos personales siempre tensa estos modos de ver el archivo, sus materialidades, en cierta manera, se resisten. El contacto, esa dimensión interaccional que la práctica archivística material busca gestionar, hace surgir relaciones difíciles de reconocer en los trazos más gruesos del archivo.

## RESISTENCIAS DEL ARCHIVO Y LA DIALÉCTICA DE LAS PRÁCTICAS

Cada una de las prácticas de archivo que hemos caracterizado realizan diferentes tratamientos y apropiaciones de los materiales. En el apartado anterior hemos buscado mostrar que gran parte de su especificidad está dada por el modo en que definen las unidades y elementos constitutivos del material del archivo, sus relaciones jerárquicas y su capacidad para hacer sentido en el documento. También mostramos que las instancias de la práctica mantienen relaciones dialécticas entre sí. Es decir, cada una de ella genera un proceso de superposición de su eficacia sobre el poder archivante de las otras prácticas. En esta tensión, es habitual que alguna de las prácticas busque imponerse y constituir, al decir de de Ipola (2007), un “principio de intelección de la totalidad de la práctica”. Sin embargo, más allá de las fuerzas internas que operan en la totalidad de la práctica archivística, en algunos casos, el archivo se resiste, no se deja subyugar tan fácilmente por los diferentes modos de apropiación que intentan postular la instancia política, la material y la teórica. A partir de esta “región” del fondo Annemarie Heinrich —conformado por su registro durante el viaje a Berlín en 1983— quisiéramos considerar cuáles son las resistencias que genera la hoja de contacto como clase particular de material de archivo, es decir, de qué modo la materialidad del documento es capaz de interpelar y desafiar los modos de lectura que establece cada práctica.

Ante el desorden temporal y espacial que ofrecen las hojas de contactos de esta fotografía, una apropiación biográfica tenderá a restablecer un orden cronológico, propondrá una reorganización de las imágenes —y quizá de los negativos como unidad de agrupamiento— a los fines de reconstruir el itinerario seguido por Annemarie Heinrich en ese viaje de 1983. Las imágenes funcionan

como una prueba de que la fotografía efectivamente estuvo en esos lugares. En una segunda instancia, la atención estará en establecer jerarquías y pertinencias sobre las imágenes: aquellas pertenecientes al ámbito profesional/artístico, aquellas que sugieren un posicionamiento político, aquellas que remiten una dimensión personal y privada. A este tipo de categorizaciones axiológicas, la hoja de contacto les confronta su propia materialidad, su capacidad para hacer coexistir en una misma página imágenes pertenecientes a ámbitos diversos, apenas separadas por unas delgadas líneas negras, o por el renglón que organiza su lectura.



Imagen 1: Reverso de la página 1 de la carpeta de contactos en donde se encuentran las fotografías tomadas en Berlín Oriental en 1983. Esta imagen y las siguientes se reproducen con la autorización del Archivo IIAC y de Alicia Sanguinetti.

En el reverso de la página 1 de la carpeta donde la fotógrafa reúne los registros del viaje de 1983 (Imagen 1), quien revisa el archivo encuentra cinco tiras de contactos con imágenes del desfile del 1ro. de Mayo en Berlín Oriental. La sexta tira combina tres tomas del desfile y dos tomas en las que se alcanza a ver una casa y un edificio, detrás de una reja. Junto a esta tira, Annemarie Heinrich anota “Hohen Neuendorf. 1983. Sobre 1” (Imagen 2). Las siguientes imágenes llevan otras precisiones: “Iglesia de la Confirmación”, “la calle donde vivimos”. Annemarie anota el nombre anterior de la calle y luego toma dos fotos —una horizontal y otra vertical— del nuevo nombre “Dr. Salvador Allende”. Una mirada atenta a la numeración de los negativos —la generada en la toma, no la añadida por la fotógrafa— muestra que la sexta tira combina contactos de diferentes negativos; quizá del final de uno y del comienzo del siguiente.



Imagen 2: Detalle de las últimas cuatro líneas de imágenes del reverso de la página 1 de la carpeta de contacto.

La hoja de contacto, por la inevitable continuidad que postula su composición, fuerza a cuestionar los límites y las categorías con las que estas imágenes podrían diferenciarse entre lo personal —aquellas que buscan recordar los lugares en los que vivió la fotógrafa hasta 1926— y lo político —el registro de un desfile público de la República Democrática Alemana con motivo del 1ro. de Mayo—. Justo cuando esta dimensión personal parece escindirse en el cambio de negativo, la dimensión política vuelve a filtrarse para mostrar dos tomas del

nombre de la calle —“Dr. Salvador Allende”, nombre dado por la RDA diez años antes, en 1973, en recuerdo y reivindicación del presidente chileno muerto durante el golpe de Estado liderado por Augusto Pinochet—. A la inversa, las imágenes y las anotaciones que remiten a la infancia de la fotógrafa se encuentran concomitantes con las fotografías de las niñas y los niños que participan con sus padres del acto político.

La hoja sobre la que se acomodan las tiras del papel fotográfico dispone de espacio, la composición pudo haber favorecido una distinción entre los negativos, así como entre los lugares y eventos registrados. Sin embargo, quien accede al archivo no puede evitar captar esa totalidad, esa contigüidad que logra, como decíamos antes, interpelar y desafiar aquellos modos de lectura tendientes a trazar cortes, límites. Es la misma materialidad de archivo la que compele a reconocer en las imágenes los solapamientos y las tensiones que reúnen lo personal y lo político en el marco de la misma práctica política del archivo.

Con un énfasis en la instancia material de la práctica archivística, una apropiación que podríamos llamar “fílmica” buscaría reconstruir el “acontecimiento fotográfico”, el proceso de producción de la fotografía. La hoja de contacto es un recurso para identificar una secuencia cronológica que impone el mecanismo de la fotografía analógica. Las pequeñas tiras de imágenes positivadas permiten acceder a la totalidad de las tomas que realizó la fotógrafa o el fotógrafo y al orden en que lo hizo. Habitualmente, el análisis concluye en la contrastación de estas imágenes con las efectivamente seleccionadas para una publicación o una muestra. En este tipo de tratamiento, la hoja de contacto aparece como un material subsidiario del negativo de 35mm. Es por esto por lo que algunas prácticas archivísticas incorporan la digitalización —y positivado— de los negativos, de modo de lograr una visibilización de la totalidad de las imágenes en el orden en que fueron realizadas. Esto es lo que hizo, por ejemplo, el equipo de Archives départementales des Yvelines (Saint-Quentin-en-Yvelines, Francia) con el Fondo del fotógrafo Jean Lattes.

En el Fondo Annemarie Heinrich, las hojas de contacto que estamos estudiando dificultan el tratamiento que acabamos de describir. En primer lugar, no tenemos el acceso a una selección final que realizara la fotógrafa de las imágenes tomadas aquel 1ro. de Mayo de 1983.<sup>2</sup> Esto ya postula una lectura diferente, más atenta a la totalidad de las tomas que a las jerarquías que establece

---

<sup>2</sup> Sólo sabemos que Annemarie Heinrich realizó una muestra el mismo 1983 en el Ateneo von Humboldt de Buenos Aires, del cual tenemos un registro muy general realizado por la misma autora.

la selección posterior. En segundo lugar, Annemarie altera el orden del negativo para la elaboración de las planchas. Las tiras de papel por momentos reúnen tres negativos, en algunos casos cuatro, en otros casos apenas una fotografía. En el anverso de la página 1 de la carpeta (Imagen 3) aparece el negativo 45 — renumerado como 44—. Esta toma pertenece al negativo que aparece en el anverso de la página 3, es decir, varias páginas más adelante en la misma carpeta. La toma fue realizada en la misma marcha, sin embargo, se trata una imagen en donde la multitud no se encuentra visible y sólo se reconoce una de las columnas de iluminación que se encuentran sobre la avenida donde se realizaba el acto y la gran leyenda sobre los edificios de departamentos que corren paralelos a la Karl-Marx Allee: “PROLETARIER ALLER LANDER, VEREINIGT EUCH!”.

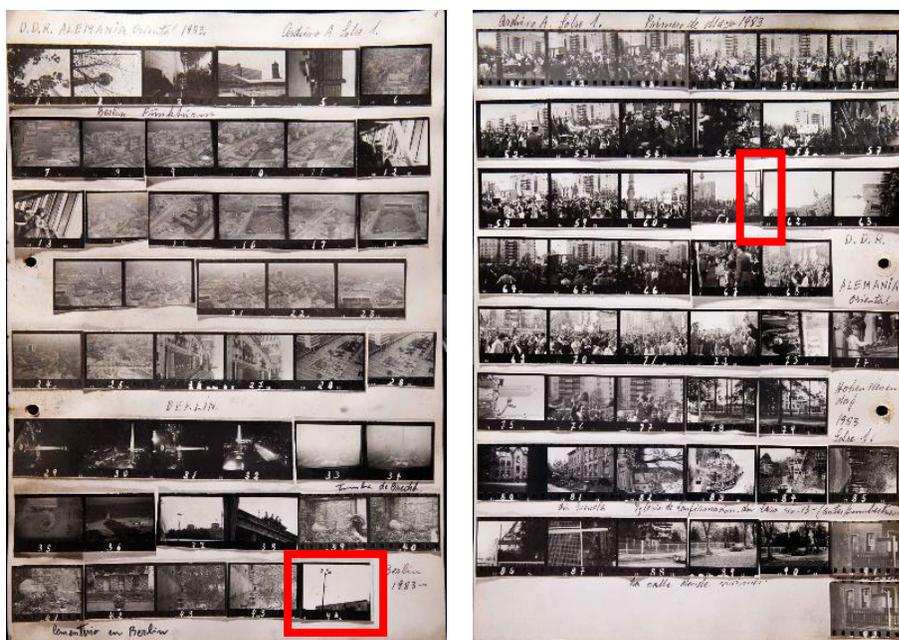


Imagen 3: A la izquierda, el frente de la página 1 de la carpeta de contactos; el recuadro señala el contacto incorporado. A la derecha, el reverso de la página 3 de la carpeta; el recuadro señala el espacio en donde se inscribiría el contacto que aparece en la página 1, según el orden del negativo.

La fotografía de la página 1 se mueve del registro documental para proponer una imagen en la que la figura abstracta y solitaria de la columna de iluminación domina gran parte del plano y se combina con el texto que ancla en el contexto y en el mismo desfile del 1ro. de Mayo. La composición de la hoja de contacto sustrae la imagen del orden mecánico del film y la hace ingresar en otro orden compositivo.

La hoja de contacto vuelve a desafiar sus modos de apropiación convencionales. Trastoca la jerarquía del negativo y su linealidad mecánica para obligarnos a considerar el mismo ejercicio de selección y combinación que realiza la fotografía al reunir los fragmentos de papel fotográfico. La hoja de contacto, en esta nueva tensión, se desplaza del lugar de mero tránsito entre el negativo latente y la selección final, para reclamar un lugar propio en el que se puedan realizar nuevas preguntas y lecturas del archivo.

Digamos, por último, que las hojas de contacto se proponen ya organizadas en páginas con un frente y un reverso, agrupadas en una carpeta con una cierta rotulación y con sus tomas numeradas de forma correlativa. Las tiras positivadas se imponen a los procesos de catalogación como unidades cerradas con poco margen para construir en ellas nuevas delimitaciones o segmentaciones. Como menciona Glzman:

Dado que las unidades se presentan bajo el modo de una evidencia, tanto en sus bordes como en su forma, las dimensiones centrales del método suelen consistir en la aplicación de una serie de operaciones a un conjunto previamente delimitado, basado en criterios de inclusión/exclusión. (2020, p.2)

En un archivo fotográfico como el de Annemarie Heinrich, el carácter “evidente” al que alude esta autora viene dado, en gran medida, por esta suerte de “efecto de teoría” (Bourdieu, 2007) generado por los propios estudios de la práctica fotográfica. Superada la mirada singularizante de la imagen fotográfica, se construye una reificación de la hoja de contacto como aprehensión total del acontecimiento fotográfico. La fuerza instituida de esta unidad se reconoce tanto en la lectura indicial, que la considera apenas como un medio de acceso a la secuencialidad del negativo; como en la lectura aurática, que constituye a la hoja de contacto en una parte de la obra de la fotografía o del fotógrafo.

En la primera de estas lecturas, los contactos ingresan en una organización jerárquica que los subordina a los negativos —o las tomas— y los instituye como un medio para su acceso. Esto es lo que relevamos en el trabajo de Meslem, Eon y Vialar sobre el archivo Jean Lattes. Los autores no sólo afirman que: “Las reflexiones archivísticas *chocan* sistemáticamente con este conjunto cerrado de constituye la película de plata” (2018, s/p; el destacado es nuestro), sino que además realizan una intervención sobre el propio archivo a los fines de restituir a la hoja de contacto su carácter ordenador de las imágenes, por sobre la organización realizada por el fotógrafo (“Jean Lattes *no respetó* la cronología de sus planos en sus hojas de contacto...”, 2018, s/p; el destacado es nuestro).

En la segunda, la lectura aurática, la hoja de contacto adquiere el estatuto estético de obra, algo que identifica Noirot en el archivo Cardot-Joly:

Este cambio gradual *de la hoja de contacto utilitaria a la hoja de contacto artística* en la obra de Véra Cardot y Pierre Joly presagió el acceso de este corpus al estatus de obra de arte en la siguiente generación. Durante las décadas de 1970 y 1980, muchos fotógrafos, como Denis Roche, Bernard Plossu, Ugo Mulas y William Klein, *dejaron de considerar la hoja de contacto como un objeto puramente documental y la convirtieron en una entidad artística autónoma*, digna de ser expuesta como tal. (Noirot, 2011, s/p; el destacado es nuestro)

Tanto en un caso como en el otro, la unidad de la hoja de contacto puede adquirir una solidez tal que la vuelva invulnerable a cualquier tipo de segmentación o reagrupamiento que realice el trabajo de sistematización (“las unidades que se presentan de antemano, bajo esas formas evidentes [...], aun cuando nos dediquemos a desarmarlas, se reagrupan con un comportamiento semejante al del mercurio”, Glozman, 2020, p.6). En el Archivo Annemarie Heinrich, las carpetas conforman una categoría propia, sobre la que se brinda una descripción general y luego se incorporan alcances y contenidos de cada hoja. La catalogación de la práctica archivística teórica alcanza al etiquetamiento de metadatos que favorecen algunas relaciones con el resto de los materiales del archivo. Se ofrecen, en este sentido, “puntos de acceso por materia” —por ejemplo: viaje, paisaje, paisaje urbano, escena urbana, vida cotidiana, naturaleza, retrato— y “puntos de acceso por lugar” —listado de las localidades que aparecen registradas a lo largo de la carpeta—. Todas estas categorías se proyectan sobre el

materia de archivo para constituir la descripción que conforma el modo de apropiación de la estrategia desplegada por la práctica archivística teórica.

Sin embargo, la investigadora o el investigador identifica que las tiras positivadas con fotografías del desfile del 1ro. de Mayo de 1983 en Berlín Oriental se encuentran en la carpeta rotulada como: Álbum Alemania 1983. DDR y RDA<sup>3</sup>. ISRAEL-GRECIA. ITALIA-FRANCIA. 1985 EEUU. 1987 - 8 CIUDADES DE LA URSS. Las tiras con las pequeñas imágenes positivadas del desfile inician en el reverso de la página 1. Pueden reconocerse, en principio, unas 32 fotografías. Luego vuelven a aparecer en la página 3, en donde cubren la mitad del frente y un parte del reverso; se trata ahora de 36 fotografías. Entre un grupo de imágenes y otro, encontramos registros de Potsdam, el Palacio Sanssouci, un jardín de infantes, Dresden, Ravensbrück y algunas imágenes del Treptower Park en Berlín. Luego de este segundo grupo, vuelven a aparecer fotografías de Dresden, Düsseldorf, Bielefeld. En la misma línea de la página, la letra de Annemarie anota “Jerusalem”; unas tomas después, “Mar Muerto” y luego la referencia general a Israel. A continuación, aparecen imágenes de Grecia e Italia —sin mayores precisiones— y luego, París. Repentinamente, la caligrafía azul señala Darmstadt —la ciudad natal de la fotógrafa—, Heidelberg y Frankfurt. Hemos vuelto a la Alemania Occidental.



Imagen 4: Annemarie Heinrich, el 1ro. de mayo de 1983. La fotografía nos da la oportunidad de reconocer el contracampo de las imágenes estudiadas. Cortesía de Christian Brachwitz.

<sup>3</sup> En efecto, Annemarie Heinrich incorpora en el rótulo los nombres en español y en alemán dados a la llamada Alemania Oriental.

Sabemos que Annemarie llevaba dos cámaras fotográficas cuando hizo las tomas del 1.º de mayo de 1983, una con película blanco y negro y otra con película color. El fotógrafo alemán Christian Brachwitz también estaba ese día en el desfile y retrató a Annemarie Heinrich, sin saber de ella más que su profesión de fotógrafa (Imagen 4). Las imágenes color son las que completan esta primera parte del álbum del viaje de 1983. Aquí las notas de las hojas de contacto nos devuelven al derrotero anterior en un orden diferente: Israel, Italia (Tívoli, Roma), Francia (París), República Federal Alemana —“Alemania Federal”, anota Annemarie— (Darmstadt, Heidelberg, Frankfurt, Bielefeld, Hamburgo), República Democrática Alemana —“DDR”— (Berlín, Warnemünde, Potsdam y nuevamente Berlín). En las últimas líneas del reverso de la página 9 comienzan las fotografías color del 1.º de Mayo en Berlín: se trata de 32 tomas que siguen en el anverso de la página 10. El resto de esta parte del álbum es un poco más errático: continúan unas imágenes de Berlín desde la Torre de Televisión —“Berlín desde el Fernsehturm”, se lee—, Dresden y 15 tomas de Israel. El resto de las páginas corresponde a otros viajes en años posteriores.



Imagen 5: Marcación del lugar de las imágenes tomadas en el desfile del 1.º de Mayo de 1983 dentro de las primeras páginas del álbum de hojas de contacto.

El recorrido por las páginas que conforman esta primera parte de la carpeta preparada por Annemarie Heinrich puede brindarle a la investigadora o el investigador una sensación de desconcierto semejante a la que describen Meslem, Eon y Vialar ante el Fondo Jean Lattes. Las fotografías no parecen lograr encontrar una unidad que las contenga y organice (Imagen 5). Ni la “unidad intelectual” que brindaría la carpeta o el acontecimiento fotografiado —el desfile del 1.º de Mayo de 1983—, ni el “conjunto cerrado” de la película de plata, ni la composición de la hoja de contacto logran conjurar esa cierta anarquía.

De este modo, la o el analista nuevamente es expuesto a la fuerza con la que el material de archivo se resiste a ser domesticado en los términos de la

organización postulada por las categorías “evidentes”: las 36 tomas de la película de plata —que rara vez se encuentran presentadas de forma secuencial— o el acontecimiento registrado —cuyas imágenes quedan desmembradas a lo largo de las páginas, con saltos temporales y espaciales—. Sólo nos queda volvernos sensibles a estas sublevaciones del archivo, a la dialéctica que se abre entre su pesada materialidad y la pretendida narración de una memoria, la reconstrucción de un acontecimiento fotográfico y la organización coherente de las imágenes.

## CONCLUSIONES

En este artículo hemos buscado desarrollar la relación dialéctica que mantienen las carpetas de contactos de la fotógrafa Annemarie Heinrich con las prácticas para su archivación. Ni unidad independiente y autónoma, ni mero epifenómeno de la práctica de archivo, las hojas de contacto despliegan la tensión al interior de las formas instituidas para su apropiación. La comprensión y el conocimiento que podemos desarrollar acerca de esta etapa poco estudiada de la obra y la biografía de esta fotógrafa surgen de este encuentro de performatividades: la de las prácticas de archivo, que proyectan su autoridad institucional; y la de los propios materiales del archivo, que se resisten a una sumisa domesticación surgida de las necesidades, los recursos y las nociones que despliegan las dimensiones políticas, materiales y teóricas sobre los documentos.

## REFERENCIAS

ACEBAL, Martín. **Las singularidades del archivo**, *Revista deSignis*, Federación Latinoamericana de Semiótica, en prensa.

ACEBAL, Martín, GUERRI, Claudio y VOTO, Cristina. **The performativity of the archive from a semiotic perspective**, *Southern Semiotics Review*, 13(2), 2020, pp. 31-47.

ALTHUSSER, Louis. **La revolución teórica de Marx**, Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

ARTIÈRES, Philippe. **S’archiver (Archivarse)**, en Castro, María Virginia y Sik, María Eugenia (Comp.) *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, Buenos Aires: CeDInCI, 2018, pp. 37-49.

BALÉ, Cinthia. **Usos del archivo y políticas de la memoria: un análisis del proceso de “apertura” de los archivos militares en Argentina (2003-2015)**, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], Questions du temps présent, consultado el 02 junio de 2022. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/73860>, 2018.

BELEJ, Cecilia y HRYCYK, Paula. **El archivo fotográfico Heinrich-Sanguinetti: estrategias e interrogantes acerca de la construcción de un archivo a partir de un fondo privado**, en Castro, M. V. y Sik, M. E. (Comp.) (2018) *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, Buenos Aires, CeDInCI, pp. 292-299, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos**, Madrid, Akal, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **El sentido práctico**, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Images à la sauvette**, Paris, Verve, 1952.

CASTRO, María Virginia y SIK, María Eugenia (Comp.) **Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos**, Buenos Aires, CeDInCI, 2018.

DA SILVA CATELA, Ludmila. **El mundo de los archivos**, en Da Silva Catela, Ludmila y Jelin, Elizabeth, *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, pp. 195-219.

DE ÍPOLA, Emilio. **Althusser, el infinito adiós**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

FARGE, Arlette. **La atracción del archivo**, Valencia: Alfons El Magnánim, 1989.

FERRAZ FERNANDES, Joana. **Os desafios da preservação da memória da ditadura no Brasil**, en Abreu, Regina, de Souza Chagas, Mário y Sepúlveda dos Santos, Myrian. (Org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*, Río de Janeiro, Garamond universitária, v. 1, 2017, pp. 48-67.

GLOZMAN, Mara. **La construcción de archivos discursivos. Entre la teoría del discurso y las prácticas de montaje**, *Luthor* 44, 2020, pp. 1-12.

GÖBEL, Barbara y MÜLLER, Christoph. **Archivos en movimiento: ¿Qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?**, en Göbel, Barbara y Chicote, Gloria (ed.) *Transiciones inciertas: Archivos, conocimiento y transformación digital en América Latina*, La Plata, UNLP; Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, 2017, pp. 19-36.

HUI, Yuk. **On the Existence of Digital Objects**, Minnesota: University of Minnesota Press, 2016.

LEDESMA, María. **Diseño Gráfico, ¿un orden necesario?**, en Arfuch, Leonor, Chaves, Norberto y Ledesma, María, *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*, Buenos Aires: Paidós, 1999.

LUBBEN, Kristen. **Magnum Contact Sheets**, Thames & Hudson, 2011.

MARKARIAN, Vania. **Los documentos del pasado reciente como materiales de archivo. Reflexiones desde el caso uruguayo**, *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, Vol.7, 2016, pp. 178-191.

MESLEM, Angelina, EON, Wilfrid y VIALAR, Clémentine. **Le fonds Jean Lattes: une archive photographique en construction**, *In Situ*, 36 [Online], consultado el 02 juin 2022. URL: <http://journals.openedition.org/insitu/17738>, 2018.

MORA, Gilles. **Petit lexique de la photographie. Un guide des styles, des mouvements et techniques de la photographie de 1839 à nos jours**, New York, Abbeville, 1998.

NOIROT, Julie. **De la genèse photographique à la photographie génétique**, *Temporalités*, 14 [Online], consultado el 02 junio de 2022. URL: <http://journals.openedition.org/temporalites/1745>, 2011.

RIEGER, Monika. **Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler**, en Ebeling, Knut y Günzel, Stephan, *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlín, Kadmos, 2009, pp. 253-269,.

SCHMUCK, Lydia. **Los archivos personales como “an-archivos”: el concepto de “global archives”**, en Castro, M. V. y Sik, M. E. (Comp.) (2018) *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, Buenos Aires: CeDInCI, 2018, pp. 50-58.

WECHSLER, Diana. **Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita**, Sáenz Peña, Eduntref, 2015.

WIEDEMAN, Michel. **La planche-contact et sa préhistoire**, *Cahiers de la photographie* 10, 1983, pp. 77-82.

*Recebido em 02/06/2022*

*Aprovado em 16/09/2022*