

DESCRIPTOR: METÁFORA DE GÉNERO¹

ARCHIVO PERSONAL DE HELEN ZOUT

Elena Sedán | sedanelenae@gmail.com

Cátedra Teoría de la Historia. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del
Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 14/4/2019 | Aceptado: 11/7/2019

RESUMEN

Adentrarse en los archivos personales de artistas representa una tarea compleja al intentar promover reflexiones teóricas y usos historiográficos. En una primera revisión del archivo personal de Helen Zout, la descripción hurtada de la archivística funciona como una hendidura para espiar la potencialidad de este tipo de acervos.

PALABRAS CLAVE

Archivo personal; Helen Zout; descripción; género; fotografía

DESCRIPTOR: GENDRE METAPHOR

HELEN ZOUT'S PERSONAL ARCHIVE

¹ Artículo realizado en el marco del Proyecto de Investigación Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata, acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID-UNLP). Período: 2018-2019. B007. En la redacción del presente artículo, se intentó dejar de lado la utilización del género masculino como universal. En los casos en que esto no ha sido posible, se ha optado por este por razones académicas. Es pertinente aclarar que cada vez que utilizamos el los, estamos diciendo las y les, para incluir todas las identidades de género existentes.

ABSTRACT

Entering the personal archives of artists represents a complex task when trying to promote theoretical reflections and historiographical uses. In a first review of the personal archive of Helen Zout, the stolen description of the archival, it functions as a cleft to spy on the potential of this type of archives.

KEYWORDS

Personal archive; Helen Zout; description; genre; photograph

Un descriptor, según la disciplina archivística tradicional, se utiliza para describir el contenido intelectual de un determinado archivo. A su vez, este término prestado de la bibliotecología se emplea con el objetivo de brindar facilidades en el acceso y en la búsqueda sistemática de información sobre el acervo que será investigado. Al igual que el concepto mismo de archivo, la descripción —y sus descriptores— como actividad específica de la archivología presenta una profunda revisión a partir del estudio y de la relevancia historiográfica dada a los archivos personales en diferentes campos de conocimiento (Sik, 2018).

Concebir la práctica descriptiva como producción de conocimiento y representación, antes que pensarla como una aplicación neutral de la organización documental, encuentra sus fundamentos en el concepto mismo de archivo personal, entendido como el «conjunto de documentos producidos o recibidos, y mantenidos por una persona física a lo largo de su vida y como resultado de sus actividades y de su función social» (Velloso de Oliveira, 2010, p. 35).² Es con base en esta definición y en su característica de heterogeneidad intrínseca que para este tipo de acervos la distinción de su organicidad y la riqueza histórica, cultural y artística de sus materiales, no es tan evidente.

La formulación de la descripción, en el caso de los archivos personales de artistas, envuelve procesos de investigación complejos y particulares que convergen hacia el conocimiento del archivo. Un elemento fundamental para esa comprensión es la indagación del contexto archivístico, que no implica solo buscar ciertos materiales y coserlos en reflexiones teóricas o detenerse, exclusivamente, en la autoridad que imprime el nombre propio de su productor, se trata también de pensar el archivo en su compleja materialidad y temporalidad, poner los documentos en movimiento, con

2 «Conjunto de documentos produzidos, ou recebidos, e mantidos por uma pessoa física ao longo de sua vida e em decorrência de suas atividades e função social» (Velloso de Oliveira, 2010, p. 35). Traducción de la autora del artículo.

la posibilidad de identificar nuevas lecturas. En pocas palabras, se trata de transitar lo insaturable del archivo (Derrida, 1997).

EL CUERPO DEL ARCHIVO

«La naturaleza prefiere lo artificial. Es que las abejas adoran el azul y el amarillo, da lo mismo si es un manojo de flores, papel glacé o la camiseta de Boca. Un pez llamado gasterósteo realiza el ritual de cortejo (ponerse con la nariz contra el piso) mucho más certeramente ante un disco colorado que ante un congénere hembra.»
María Moreno (2018)

No hay nada de natural en la conformación de un archivo personal. Cuando alguien elige qué guardar y cómo hacerlo, y qué descartar o dejar abandonado por una mudanza, por la expurgación de algún recuerdo amoroso y por otros sucesos de lo cotidiano, decide también la manera en que le gustaría ser recordado. Sin embargo, en ese afuera del recuerdo, en la materialidad de lo conservado, se condensa la potencia de lo que no se dijo, de lo que se puede decir, del futuro.

En el archivo personal de Helen Zout³ conviven negativos, placas de vidrio, cámaras, hojas de contacto, folletos, catálogos, libros, fotografías, copias *vintage*, objetos personales, líquidos antiguos de revelado, álbumes familiares, cuadernos, telas y shablonos —debido a su reciente incursión

3 Helen Zout (1957, Carcarañá, provincia de Santa Fe). Desde hace 35 años se dedica a la fotografía. Fue cofundadora de la Fotogalería Omega en la ciudad de La Plata en 1980. Entre 1983 y 1988 fue reportera gráfica del diario La Razón. En 1984 fue miembro fundadora del Núcleo de Autores Fotográficos (NAF). Entre 2007 y 2017 se desempeñó como Curadora de Fotografía del Museo de Arte y Memoria de la provincia de Buenos Aires. Desde el año 2010 hasta la actualidad se dedica a la tarea docente y educativa. Es cofundadora y coeditora de Plata Negra Ediciones. Obtuvo numerosos premios nacionales e internacionales, y sus obras fueron expuestas en forma colectiva e individual desde 1983 hasta la actualidad en diversos países.

en la serigrafía—, con el regular devenir de una casa, la suya, que como abuela ahora, parece estar siempre en movimiento.

De acuerdo a lo que relata de su propio archivo, se podría aventurar que su organización responde a la finalidad de conservar sus obras, como registro y memoria de su trabajo, y que el acervo se produce de esta manera, casi intuitivamente, conforme la artista otorga diferentes jerarquías a los materiales, sobre la base de sus propios criterios y sin un orden aparente. Sin embargo, esta supuesta anarquía en el ordenamiento de lo archivado, se contrapone a diversas iniciativas que tomó la fotógrafa para dar una prioridad de lectura y visualización de su archivo. Hace unos años, como consecuencia de la visita de un coleccionista cuya intención era la edición y publicación de un libro de fotografías reconocidas e inéditas,⁴ Zout clasificó por temática y digitalizó con un escáner profesional una serie de imágenes cuya cantidad estima en un número cercano a mil fotografías. A estas acciones se añade la intención de adquirir armarios para la conservación en frío de fotos y continuar con la organización alfabética de material documental en cajas de cartón especial, libre de ácido.

En la tarea de estudiar un fondo personal, la manera de ordenar, conservar y custodiar los documentos sugiere una interpretación cuyo despliegue estará dado por la negociación de sentidos entre el contexto de producción de lo archivado, los distintos niveles de comprensión que la autora propone sobre el material y la propuesta de, en este caso, un incipiente análisis que pueda hacer visibles otras relaciones. Es así como a partir de esta primera aproximación al material que conserva, se esbozan ciertos aspectos que, probablemente, son poco conocidos o no han sido estudiados en profundidad con relación a su archivo.

4 El libro *Disparities d' Helen Zout*, fue publicado por la editorial The eyes Publishing y presentado en París Photo el 14 de noviembre de 2016.

Una de las posibles líneas que se distinguen, refiere a atender el asunto general de indagar las huellas que deja en tanto mujer fotógrafa. Si bien en sus inicios como reportera gráfica en la década del ochenta compartía la producción artística con otras colegas de reconocida trayectoria,⁵ la presencia de las mujeres en el ámbito del fotoperiodismo argentino era escasa o casi nula. En su actividad en la sucursal de La Plata del diario *La Razón*, entre los años 1985 y 1988, tuvo que sobreponerse a las diferencias *naturales* que se establecían para la práctica fotográfica, en la que ciertas temáticas eran consideradas esencialmente femeninas, en detrimento de otras, cuya imagen era privativa de los hombres. La perseverancia y, en ocasiones, la obstinación, le permitieron revertir esos condicionamientos, al no apartarse de las decisiones estéticas que adoptaba ni del compromiso que asumía con cada una de sus fotos.

Otra particularidad de su archivo, enmarcada también en ese momento de su producción, es la conservación de cierto tramo de un archivo institucional. Alertada sobre el cierre del diario en 1990, Zout y un grupo de colegas se dirigieron al laboratorio a recuperar algunos de sus trabajos para llevarlos a sus domicilios, debido a que la empresa decidió tirar, literalmente, a la calle todo el material que se encontraba en el edificio.

Estas breves consideraciones, vienen a tensionar las categorías y los límites que definen a este tipo de archivos, en tanto se vuelven difusos al intentar discernir entre obra/documento, fondo/colección y al mismo tiempo nos alertan sobre la complejidad de abordar un archivo personal en lo que tiene de privado y en su potencial público. Más complejo resulta aún su análisis si a estos argumentos le incorporamos la intención de revisar el archivo desde un enfoque de género. Estas iniciativas, según indica Laura

5 Entre ellas se destacan Sara Facio, Adriana Lestido, Alicia D'Amico, Julie Weisz, Lisl Steiner y María Cristina Orive. Vale la pena mencionar que en la conformación del colectivo Núcleo de Autores Fotográficos (NAF) en 1984, Helen Zout era la única mujer

Fernández Cordero (2018), se vinculan a los profundos cambios culturales que impactan en la reconsideración de archivos personales, que hasta hace poco no representaban un interés para las instituciones, para la memoria hegemónica y para la historiografía patriarcal. Sucede en la actualidad que cierta diversidad de archivos que se consideraban irrepresentables y otros que no habían sido revisados desde estas perspectivas, lanzan el desafío de, por ejemplo, visibilizar el protagonismo de las mujeres en la historia, discutir jerarquías y recuperar autoras y obras, entre otros.

EL CUERPO EN EL ARCHIVO

«El niño olfatea la teta dura y gigante y se prende con tranquilidad. No podrá extraer de ese pezón ni una sola gota de leche, pero la mujer travesti que lo lleva en brazos finge amamantarlo y le canta una canción de cuna. Nadie en este mundo ha dormido nunca realmente si una travesti no le ha cantado una canción de cuna.»
Camila Sosa Villada (2019)

Las apreciaciones delineadas en los párrafos anteriores respecto a lo que conmueve la incorporación del estudio de los archivos personales en los campos de conocimiento artístico, histórico, archivístico, etcétera, no están libres de interrogantes y dilemas. La primera problemática que surge es pensar el fondo de Zout como un archivo de mujer, lo que puede inducirnos a cometer el error de identificar el feminismo con las mujeres, así sin más. Sin embargo, resulta más inquietante detenerse en cuestiones que amplían este espectro de identificación y posición natural, un derrame que estaría dado por involucrar en sus fotografías a mujeres pobres, a prostitutas, a locas, a sidosas, a mujeres trans, etcétera. Y si nos detenemos en el interrogante por la importancia de la imagen, seguramente, como se sabe, la diferencia sexo-genérica surge en el ámbito científico del siglo XIX, casi exclusivamente como una diferenciación visual (Preciado, 2002). Por el contrario, tal vez podemos arriesgarnos a introducir ciertas producciones conservadas por Zout como un paisaje de la subjetividad más complejo, que excede las diferencias sexuales.

En este desborde, un segundo problema se nos presenta dirigido a lo específico del archivo: investigaciones recientes coinciden en que para sortear la general falta de seriación y unicidad de los documentos de los archivos personales, es central reafirmar la potencialidad del principio de procedencia para analizarlos como un todo coherente que responde a una trayectoria biográfica. Sin embargo, detenerse en los aspectos biográficos y originarios del archivo, en muchos casos, no es suficiente para dar cuenta de su ordenamiento físico, de los silencios y de las decisiones de conservar ciertos documentos y prescindir de otros.

Para el caso de Zout, ¿cómo clasificar aquella documentación que, en sentido estricto, forma parte de un fondo institucional del cual, quizás, estos documentos sean algunos de los pocos registros que se conservan de la actividad de la institución? Aquí no solo se pone en discusión el principio de procedencia en relación con la actividad de su autora, ya que esas fotografías y negativos que conserva, desde su propia materialidad y presencia, contradicen a su vez esa filiación institucional, su contexto archivístico natural o neutro.

Algunas de las imágenes tomadas del diario *La Razón* permanecen inéditas y muchas de ellas son poco conocidas. Su carácter documental se encuentra en un frágil equilibrio, debido a que su visualización y puesta en juego en relación con el archivo, además de insistir en las características propias de la obra de la fotógrafa, permiten violentar los modos de producción de la época para hacer visibles corporalidades que eran —y en ocasiones continúan siendo— negadas, obturadas, perseguidas. Nos referimos específicamente a la serie *Travestis detenidas* del año 1986.

Como era habitual, en las primeras horas del día Zout se dirigía a la redacción del diario *La Razón* para recibir las indicaciones del sitio a donde debía ir a realizar sus fotografías. Su jefe le dejaba el título y la dirección en un papel adherido a un pizarrón, la fotógrafa se lo guardaba, aseguraba

la correa de su cámara y con paso apurado asistía al acontecimiento a ser representado: travestis en la comisaría de 1 y 60 de la ciudad de La Plata.

La primera imagen [Figura 1] que cree que tomó y que, posiblemente, haya sido publicada en el diario, muestra desde un ángulo picado a trece chicas custodiadas en un patio de la comisaría por tres oficiales que se distinguen por sus uniformes y sus palos. De una manera ágil e intrépida, la fotógrafa alcanza la terraza de la delegación: desde allí, la elección de la toma en mayor altura permite apreciar el espacio, la cantidad de personas y la distribución de los cuerpos, casi sin distinguir los rostros, protegiendo la identidad de las detenidas y la de ella. Tal vez sea por esto que Zout, al llegar al diario, reveló rápidamente los negativos (no le gustaba que el encargado del laboratorio manipulara sus producciones, lo hacía mal y muy rápido, según relata) y decidió entregar esta foto para su publicación. Las fotos restantes de la serie las guardó con ella.



El contraste de género en esta imagen es claro, reverbera en la organización de los sujetos, los peinados, las vestimentas. Las detenidas forman fila y un pequeño grupo de tres de ellas, sobre el margen izquierdo de la imagen, conversa. Los mecanismos institucionales de diferenciación y dominación pertenecen a los hombres uniformados, a quienes se los observa caminando y efectuando una especie de ritual de poder en este escenario. El encuadre de esta fotografía aporta un «carácter performativo en el que, sin violencia explícita, se despliega la dualidad entre el actor/ poder masculino por un lado y la pasividad/exclusión feminizada, por el otro» (Jelin, 2002, p. 101). Estas fotografías, que se produjeron tres años después de la transición democrática iniciada en 1983, ponen en escena que si bien existía la certeza de que el voto había llegado para desplazar el horror, aún no era suficiente para alcanzar la tierra prometida.

Era —y es— muy difícil para las chicas travestis soportar que la persecución no se realizara por su ideología, militancia o pertenencia partidaria, sino por lo que eran. Desde el siglo XIX en nuestro país, los edictos policiales, vigentes hasta el año 2008, se aplicaban sobre figuras construidas y por pequeños delitos que no eran contemplados en el código penal. Vagancia, ebriedad, prostitución, homosexualidad y travestismo eran identificados por el olfato de policía y el poder local determinaba la potestad de ejercer actos represivos. Esto configuraba un perverso y muy perfeccionado sistema para que lo que es no sea, aunque debería serlo.

Las imágenes que siguen pertenecen a la misma serie, no insisten en la victimización, en el ridículo ni en el voyerismo de las fotografiadas. Por el contrario, ofrecen otra visión de resistencia, de revalorización del derecho a la autonomía corporal, con la vigilancia de no caer en definiciones normativas de categorías identitarias. Zout, con sus fotos, propone una deshabitación de instituir identidades patológicas, anormales o disfóricas.

Figura 1. *Travestis detenidas* (1986), Helen Zout. Archivo personal de Helen Zout

Para esto, sostiene que si el fotógrafo no se involucra, ni insiste en meterse con el fotografiado, es muy difícil provocar una imagen que valga la pena. Zout permaneció lo que pudo en la comisaría, en el medio de un clima tenso donde la policía entró en un *juego* de seducción y de poder hacia las travestis, quienes también jugaron y empatizaron con ella [Figura 2].

Figura 2. *Travestis detenidas* (1986), Helen Zout. Archivo personal de Helen Zout



Un leve desenfoque enfatiza la risa, el movimiento, el cuerpo escultural y descubierto de una de las chicas que tapa apenas su sexo con un pañuelo blanco, una telita. El policía que permanece a su lado le sonríe, la toma de la cintura con el brazo que no se ve en la foto, parece que nunca dejará de mirarle la boca.

Esta escena se presenta casi como la precuela inmediata de la película *Los colimbas se divierten*, dirigida por Enrique Carreras y estrenada en 1987; es la primera de la trilogía de los soldados Pumba y Colifo, protagonizada por Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Más allá de la anécdota o el hallazgo sobre el parecido casi idéntico del oficial retratado con el cabo 1.º Robles, personaje de la ficción [Figura 3], la referencia a esta comedia picaresca colabora en el desciframiento de los imaginarios colectivos de la época, ya que el público eligió que las películas de Olmedo y Porcel (casi como un género en sí mismas), quedaran asociadas al clima de liberación anímica de la primavera alfonsinista (Zariello, 2018). Años más tarde, *Atracción peculiar* (Carreras, 1988), otro film de la saga, profundizaría al máximo los estereotipos de género y el contenido homofóbico. La homosexualidad y la transexualidad se abordan, desde lo formal en la película, con metáforas baratas, cartón pintado y cotillón vencido.

Figura 3. Fotograma de la película *Los colimbas se divierten* (1986). El cabo 1.º Robles es el personaje de menor estatura ubicado en el margen derecho de la fotografía



La fotografía de Zout, por su lado, propone un doble juego entre lo opaco y lo transparente, lo que se oculta y lo que se ve. Exalta la belleza, la subjetividad y la juventud de la chica apresada, ante la cual el policía ridículo ha quedado preso. La imagen se constituye como un eco del pasado en el presente que recuerda la vitalidad de un tiempo en el que las travestis *viven* colectiva y positivamente, aún en las peores circunstancias. En la última obra que analizaremos, esta forma de alteridad y de habitar el cuerpo del modo más desprejuiciado, adquiere una mayor expresión [Figura 4].



Figura 4. *Travestis detenidas* (1986), Helen Zout. Archivo personal de Helen Zout

Al mejor estilo Marilyn del Conurbano, sobre un sillón claro, el cuerpo de esta chica se dispone generoso y solidario, casi igual que su mirada, la que se dirige un poco más desafiante a la cámara. El encuadre cerrado de esta foto le permite a Zout organizar lo que se exhibe y establecer el rechazo de lo que no se ve. Entonces, ¿cómo es la relación con lo *real* en esta imagen? Si la fotografía no parece dar cuenta de un contexto de encierro, de un ámbito policial, ¿de qué es documento?, ¿de una subjetividad plena?, ¿de la violencia ejercida sobre un cuerpo?, ¿del maltrato del Estado?

Esta imagen intersecta dos temporalidades. Una lenta en la cual ciertos elementos parecen no haber sufrido nunca cambios, las diferencias sexuales se presentan como fijas y toman prestado el nombre de *naturaleza*. La otra es la temporalidad del acontecimiento en la imagen, lo que está siendo, el encuentro de múltiples *ahoras* que no pueden ser el simple efecto de la verdad natural o de un orden simbólico. Zout presenta la ambigüedad de lo real al exhibir el ilusionismo del documental. No es muy claro definirla como fotógrafa documentalista, sus producciones están cargadas de pura subjetividad, ingresa en la mirada del otro hasta igualarse, retrata más que documenta y, sin embargo, nunca llega a separarse de una función de archivo.

El atrevimiento de incorporar una descripción para una pequeña y humilde muestra del archivo personal de Zout desata, más que certezas, una serie de preguntas. ¿Es posible considerar a este fondo desde una perspectiva ampliada de género sin caer en encasillamientos o descripciones binarias? ¿Podemos insistir en el principio de origen de los documentos? ¿Cuál es su potencial público? ¿Qué líneas de investigación se desprenden para posibles relecturas de la historia del arte?

Metáfora de género se presenta como palabra clave, como punto de acceso, que lejos de la intención de forzar definiciones propias de la archivología, lanza las primeras aproximaciones al estudio del archivo personal de Zout.

«El verdadero desafío comienza cuando, además de rediseñar el espacio, hay que pensar cuáles son las lógicas que vienen a importunar estos nuevos archivos» (Fernández Cordero, 2018, p. 34).

REFERENCIAS

Carreras, E. (Director). (1987). *Los colimbas se divierten* [Película]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.

Carreras, E. (Director). (1988). *Atracción peculiar* [Película]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, España: Trotta.

Fernández Cordero, L. (2018). *Fondos personales en el Programa Sexo y Revolución. Memorias políticas feministas y sexo-genéricas del CeDInCI*. Ponencia presentada en las 2.º Jornadas de discusión / 1.º Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Universidad Nacional de San Martín, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.

Moreno, M. (2018). *Panfleto: erótica y feminismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Random House.

Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, España: Opera Prima.

Sik, M.E. (2018). ¿Elogio a la heterogeneidad? Importancia y singularidad de la descripción de archivos personales. En M. V. Castro y M. E. Sik

(Comps.), *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Recuperado de <http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>

Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tusquets.

Velloso de Oliveira, L. M. (2010). *Modelagem e status científico na descrição arquivística no campo dos arquivos pessoais* [Configuración y status científico en la descripción archivística en el campo de los archivos personales] (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Pablo, San Pablo, Brasil. doi: [10.11606/T.8.2011.tde-14062011-134720](https://doi.org/10.11606/T.8.2011.tde-14062011-134720)

Zariello, M. (2018). *1988: el fin de una ilusión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.