



“NUEVAS HISTORIAS DE FANTASMAS” - LA PRAXIS DE ARCHIVOS AUDIOVISUALES COMO ESCRITURA DE LA HISTORIA

DIAZ, Ramiro Ivan

diazramiroivan@gmail.com

Cátedra La Ferla, Universidad del Cine

Resumen

El foco de la presente investigación busca conceptualizar el modo en que recordamos y escribimos la historia a partir de archivos audiovisuales. El interés se circunscribe a las prácticas del cine y el arte contemporáneo que buscan activar la memoria tecnológica como escritura de la historia; obras que escenifican procesos mnemónicos desde la praxis de archivos audiovisuales. En primer lugar, al considerar que se trata de archivos de carácter tecnológico (imágenes técnicas) se hace evidente que la interrogación sobre su funcionamiento y su producción discursiva debe realizarse a partir de un estudio comprensivo de su engranaje técnico. Es en virtud de ello que se propone una mirada arqueológica capaz de arrojar luz hacia el tiempo profundo de los medios audiovisuales para así comprender sus mecanismos de funcionamiento y sus marcas de enunciación. Dentro de esta perspectiva, el archivo audiovisual es entendido como un dispositivo abierto, cuyas narraciones son reposicionales, no-lineales y fragmentarias; y los documentos de los cuales se sirve tienen un carácter procesual, flexible y abierto a múltiples interpretaciones. En vez de considerar al archivo como un lugar físico que custodia documentos cuyo sentido es unívoco, se lo comprende en tanto que agencia dinámica y repertorio de sentidos. Para atender a las condiciones de posibilidad del modelo propuesto será necesario establecer una genealogía de las marcas de puesta en escena audiovisual, así como una conceptualización del modelo de producción discursiva del arte contemporáneo. La hipótesis

que se desprende de la presente investigación es que sería posible rastrear en la praxis del audiovisual y del arte contemporáneo una vertiente que realiza un desmontaje de archivos audiovisuales y que dicha operación produce un discurso metarreflexivo que deriva en una función de archivo de un medio sobre otro. Estas articulaciones de apropiación e hibridación entre medios e instituciones configurarían un nuevo modelo de escritura e interpretación de la historia y el archivo. La ponencia que aquí se presenta toma en calidad de caso el análisis del proyecto *Atlas Mnemosyne* (1929), de Aby Warburg, la obra de video *Histoire(s) du cinema* (1998), de Jean-Luc Godard y la exposición *Nouvelles histoires de fantomes*, de Georges Didi-Huberman y Arno Gisinger, que fuera presentada en el *Palais de Tokyo*, en París, entre febrero y septiembre del año 2014.

Palabras clave

Archivo tecnológico, Apropiación, Hibridación de medios, Función de archivo, Memoria audiovisual

Historias de fantasmas y espectros de la historia

Presentación

Siempre me sentí atraído por las historias de fantasmas, así como también por los espectros de la historia. Por eso, al momento de elegir un área de especialización para graduarme en la Universidad del Cine me incliné por el estudio del llamado *found footage film*, el cine de archivos. Me interesa pensar cómo recordamos y cómo escribimos la historia a partir de recurrir a la apropiación de archivos audiovisuales; pero en particular investigo las prácticas del cine, el video y el arte contemporáneo que buscan activar la memoria como escritura de la historia; obras que no solamente ilustran con archivos aquello que narran, sino que más bien escenifican procesos mnemónicos en la materialidad misma de esos archivos audiovisuales. El escritor, fotógrafo, cineasta y artista de origen francés, Chris Marker, en un momento de su película *Sans soleil*, plantea algo que me parece clave para el abordaje que propongo:

Me acuerdo de aquel enero en Tokio, o más bien de las imágenes que filmé en aquel enero en Tokio. Ahora están en lugar de mi memoria. Son mi memoria. Me pregunto ¿cómo recuerda la gente que no filma, que no saca fotos, que no

graba videos? ¿Cómo hizo la humanidad para recordar antes de la invención de la fotografía? Ah sí, escribieron La Biblia. (Marker; 1983)

Esta *boutade* de Marker pone de manifiesto la relevancia de cuestionarse qué son esos archivos audiovisuales, esas imágenes técnicas que ocupan el lugar de nuestra memoria. Si los archivos audiovisuales son aquello que vehiculiza la narración de la historia entonces se impone la necesidad de reflexionar acerca de su composición material, de su funcionamiento técnico y de sus prerrogativas discursivas y plásticas. En otras palabras, se trata de comprender qué historia somos capaces de contar con esos documentos audiovisuales.

La clave conceptual que articula esta historia espectral del uso de archivos audiovisuales para construir narrativas históricas estará cifrada en la noción de *apropiación*, pero no se trata únicamente de la apropiación de archivos como práctica artística de un medio al interior de sí mismo, sino que me interesa considerarla como herramienta de hibridación, comparación y contaminación entre medios tecnológicos y entre dominios institucionales. Es decir que la práctica de apropiación será conceptualizada en su *función de archivo* de un medio sobre otro. Para ello trabajaré tres casos antológicos cuya premisa formal permite abordarlos de un modo transversal: en primer lugar consideraré un proyecto en el que el uso de documentos fotográficos cumple una función museológica respecto de la historia de las artes plásticas; en el segundo caso veremos el modo en el que una obra de video analógico cumple una función de archivo respecto de la historia del cine; y por último, presentaré una instalación de arte contemporáneo que, a partir de una propuesta expositiva de archivos ofrece una interpretación de la historia de las artes audiovisuales.

El atlas fotográfico como memoria de las artes visuales

Esta historia posible del uso de archivos tecnológicos a través de diferentes medios es una *historia de fantasmas* y podría comenzar con la invocación de un primer espectro que sobrevolará la disertación: el de Aby Warburg con su mítico proyecto, el *Atlas Mnemosyne*. A pesar de que el proyecto quedó inconcluso por la muerte de este historiador del arte alemán en 1929, su legado marcó para siempre los Estudios Culturales y la Historia del Arte. Lo que nos llega del *Atlas Mnemosyne* hasta el presente es la documentación fotográfica del proyecto: Warburg utilizaba paneles sobre los que disponía conjuntos aleatorios de fotografías que lo ayudaban a exponer lo que él denominaba sus historias de fantasmas para adultos. Para este autor era inadecuado narrar una historia lineal, cronológica y articulada únicamente por palabras para dar cuenta de la historia cultural. Por eso diseña este Atlas que no solo le daba la posibilidad de realizar un abordaje visual de la cultura, sino que además le permitía conceptualizar cada imagen como el cruce de múltiples migraciones y la historia de la cultura como un campo de conflictos. El *Atlas Mnemosyne* es un sistema no-lineal de interpretación de la Historia del Arte del que Warburg se servía para señalar las *supervivencias* del arte griego de la Antigüedad en el Renacimiento florentino. Pero no hay que entender estas supervivencias como las del más apto en

términos evolucionistas, sino más bien como supervivencias espectrales: a Warburg lo obsesionaban los fantasmas, lagunas y olvidos de la memoria cultural. La radical invención del *Atlas Mnemosyne* pasa por situar la memoria inconsciente en el centro enunciativo de las narrativas históricas. Con esto, Warburg produce una aguda crítica a la historiografía tradicional por su concepción lineal y cronológica de la historia y abre la posibilidad de pensarla de forma estratificada. Pero además, al apropiarse de imágenes técnicas conceptualiza al archivo fotográfico como un dispositivo abierto, dinámico y procesual que le permite múltiples permutaciones y combinaciones. Así, en lugar de narrar la historia del arte de manera cronológica y textual, donde las imágenes tan solo ilustran un discurso que las excede, el Atlas se propone como un modelo en el que el archivo opera como una agencia dinámica y un repertorio de sentidos posibles. Las relaciones aleatorias y azarosas entre imágenes producen rutas de pensamiento inesperadas. Siempre nuevas historias son posibles.

El *Atlas Mnemosyne* era un laboratorio de imágenes en el que Warburg trabajaba con más de dos mil reproducciones fotográficas que eran continuamente reagrupadas. La reproductibilidad de las fotografías le permitía reponer una mirada extrañada sobre la función ontológica de la obra original. Así, cada archivo fotográfico no era leído en un sentido unívoco por su valor ontológico, sino que valía de acuerdo al lugar que ocupaba en cada esquema visual. En este modelo el sentido es siempre relacional y cobra relevancia la operación de lectura que vincula las imágenes por sus afinidades morfológicas y semánticas; pero a su vez permite una concepción espacializada del tiempo porque los vínculos no se dan por sucesión cronológica sino por capas de sentido. Un mismo archivo puede repetirse, superponerse, reaparecer en otro panel. La forma del Atlas fotográfico le permitió a Warburg conceptualizar el conocimiento como un descubrimiento siempre cargado de un potencial creativo. Pero además, gracias a que se servía de reproducciones técnicas de las obras originales, este modelo lograba superar el paradigma del archivo como un lugar físico de custodia de documentos cuyo sentido está fijado de antemano. Más que un depósito o un inventario de documentos amortajados por el paso del tiempo concibe al archivo como un repositorio dinámico cuyas relaciones afectivas, aleatorias y a veces hasta azarosas producen rutas de sentido inesperadas. El sistema de interpretación y escritura de la historia en la forma de atlas visual desarrollado por Warburg se presenta como una herramienta hermenéutica notable para cumplir una función de archivo respecto de la Historia del Arte.

En el año 1929, Aby Warburg muere en Hamburgo y el proyecto del *Atlas Mnemosyne* queda inconcluso, aunque perdura su influencia epistemológica en la interpretación de la Historia del Arte gracias al cuidado y desarrollo de su legado por parte de sus colaboradores en *The Warburg Institute*. En el mismo año, 1929, podríamos señalar otro acontecimiento espectral que cumple un papel especial en esta historia de archivos audiovisuales. Se trata del momento en el que Alfred Barr Jr, Director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), comisiona a Iris Barry la creación y puesta en marcha de un departamento cinematográfico para la institución. Barr apunta a crear una colección de películas cuya jerarquía sea equiparable a la de la colección de pinturas, esculturas y monumentos del museo. A

partir de este significativo hecho, el *film* pasa a ser considerado una pieza artística digna de conservación, exhibición y acopio para la esfera institucional. Pero entonces surge allí mismo también una pregunta por las políticas de acervo, conservación y reposición de las obras que sigue vigente hasta el día de hoy. Por eso, además de los espectros de Alfred Barr Jr e Iris Barry en los Estados Unidos, quisiera invocar también a dos fantasmas franceses. En primer lugar al espectro de André Malraux, quien en 1947 publica la primera edición de *Le musée imaginaire*, en el que al igual que Warburg utilizaba fotografías para poner en orbita más de siete mil años de Historia del Arte. En la visión de Malraux el museo es conceptualizado como un lugar mental, imaginario, un espacio de confrontación y metamorfosis cuya estructura discursiva está basada en una sistemática comparativa. Las condiciones de posibilidad de este método de abordaje de la historia también están fundadas en que opera a base de reproducciones fotográficas. Las ideas de Malraux serán fundamentales para ese otro espectro francés que quisiera invocar ahora, el de Henri Langlois quien, en 1936, junto al cineasta Georges Franjú, fundó la Cinemateca francesa, usina de aprendizaje para una enorme camada de cineastas que se consideraron a sí mismos la primera generación educada por la historia del cine.

Tanto la impronta de Iris Barry en el desarrollo de la colección del Departamento Cinematográfico del MOMA como el modelo del *Museo imaginario* desarrollado por Malraux serán influencias decisivas en el pensamiento de Langlois, quien diseña la programación de la Cinemateca a partir de una política relacional. Tanto para Iris Barry como para Langlois, conservar significaba mostrar, es decir que la gestión del archivo cinematográfico no suponía un tratamiento necrofílico de las copias que se conservaban sino más bien lo contrario: la permanente programación, circulación y puesta en relación de las películas entre sí. La Cinemateca fue de algún modo la realización del museo imaginario en el cine. Así como para Malraux el soporte para escribir una historia crítica de las artes plásticas era un libro de archivos fotográficos, para Langlois el soporte para fijar una historia comparada del cine era la pantalla misma de proyecciones fílmicas. El diseño de programación de los diversos *films* respondía a una lógica de asociaciones caprichosas que terminaron por definir un nuevo imaginario posible para la Historia del Cine. Es sabido que este modelo de presentación museológico de las obras cinematográficas fundado por la Cinemateca de Langlois influenció directamente la línea editorial fundadora de *Cahiers du cinéma* y creó a su vez las bases expresivas de lo que sería la *Nouvelle Vague* francesa.

El video piensa lo que el cine crea

Es así que un nuevo espectro hace su aparición fundamental en esta historia: el de Jean-Luc Godard, tal vez uno de los más lúcidos habitués de la Cinemateca de Langlois. Entre 1988 y 1998, y tras una larga carrera de experimentación en diversos soportes audiovisuales, Godard compone sus *Historia(s) del cine*, en video. La imagen electrónica le permite realizar una extracción de las películas de su soporte original para re-disponerlas de un modo que no obedece a su historia cronológica ni a su condición ontológica sino más bien a una sistemática relacional propia del medio video en la que los diferentes fragmentos de películas de la historia del cine se unen

por principios que los transforman. Encontramos nuevamente aquí un rechazo por la periodización lineal del pasado. Esta obra supone una aplicación videográfica de la política de la Cinemateca diseñada por Langlois. A Godard le interesa comparar las películas en la superficie de la pantalla para indicar allí relaciones y rupturas, diálogos y disonancias. Así como para Warburg y Malraux la interpretación crítica de la Historia del Arte es posible gracias a la reproductibilidad fotográfica, Godard utiliza el video como herramienta museográfica del cine. Las asociaciones que Langlois trazaba en el diseño de programación de las proyecciones en la Cinemateca, Godard las inscribe mediante la edición de video sobre la textura audiovisual misma: se trata de una técnica de escritura audiovisual para comparar las películas. El video cumple una función de archivo en la medida que posibilita la hibridación de medios de diversos linajes técnicos sobre la misma superficie tecnológica. Presenta de este modo una mirada extrañada sobre la ontología referencial del universo fotográfico.

Pero la aparición del video como tecnología no supone tan solo una renovada función de archivo para la historia del cine, sino que además instaura un nuevo régimen de proximidad entre el sujeto y el aparato de representación audiovisual. Y esto no se da únicamente por el abandono masivo de las salas y de la experiencia cinematográfica como tal que produjo la popularización de la televisión en primer lugar y de los videocasetes y las videocaseteras más tarde; sino más bien porque las herramientas técnicas específicas de la edición de imágenes electrónicas abrieron un nuevo abanico de posibilidades expresivas para las películas. El video involucra una nueva modalidad de escritura audiovisual y además un repertorio renovado de archivos. En ese sentido, habría que desarrollar con mayor amplitud la historia de la experimentación de Godard en el medio video. Nadie como Godard ha explorado la transformación de las imágenes técnicas a partir de la migración por diversos soportes. Durante la década de 1970, la experimentación sistemática del medio video como instrumento analítico le ha permitido elaborar profundas reflexiones sobre el lenguaje y la historia del cine, la televisión y las artes visuales. No se trata de un periodo dentro de su obra sino de una forma de mirar y pensar. Desde 1975 en adelante, su trabajo se concentra en las problemáticas discursivas que plantea la representación de imágenes técnicas y sus soluciones formales. Progresivamente sus indagaciones irán volcándose hacia el video en un trabajo ensayístico de hibridación de medios. A partir de la imagen electrónica, Godard crea nuevas figuras de estilo que corresponden a una nueva concepción de la imagen y el sonido.

En 1974, con la ayuda de su amigo Jean Pierre Beauvialá, Godard instaló en su casa en Grenoble, un laboratorio de montaje y un estudio de edición de video. Allí editó su película *Numéro Deux* (1975), cuya estructura anticipaba la problematización de la contigüidad en la narración cinematográfica. La gran obsesión de Godard se juega en el plano del montaje cinematográfico, él quiere destituir la conjunción que produce el *raccord* como figura de enlace en el montaje cinematográfico, es decir el cine como serie sucesiva de imágenes. La tecnología de video se le aparece entonces como una nueva forma de montaje, capaz de materializar su propuesta conceptual. No se trata ya solamente de una imagen tras otra, sino que el video abre la capacidad técnica de la co-presencia, el aplastamiento y la destrucción. La relación entre imágenes deja de

ser necesariamente una conjunción para dar lugar a sincronías, superposiciones e incrustaciones propias de la manipulación de las herramientas videográficas. En esta obra Godard pone en escena el descubrimiento de las posibilidades expresivas que contrae la utilización de herramientas de edición de video como el *wipe*, el *chromakey*, la incrustación y la superposición. Se trata de un manifiesto a favor de la convivencia de múltiples imágenes en el cuadro. Las asociaciones que va estableciendo no sólo se expresan en el nivel de las palabras, sino que atraviesan la relación entre cuerpos, imágenes y dispositivos. Mientras las imágenes se espacializan al interior de los monitores, la narrativa se vuelve mas compleja invocando asociaciones imposibles de establecer a través de cadencias sintagmáticas. Tanto en *Numero Dos*, como luego en *Historia(s) del cine*, Godard está de cuerpo presente frente a cámara realizando una performance en la que mezcla sus propios archivos. De este modo no sólo produce una reflexión sobre su propia obra y sobre su trabajo como realizador audiovisual, sino que además elabora un discurso entre medios en el que el video es capaz de reponer una mirada extrañada sobre el cine. Godard escribe sus *Historia(s) del cine* como una versión en video del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, y del *Museo imaginario* de Malraux; una historia no-lineal en donde la pantalla se vuelve un espacio mental para la metamorfosis de los archivos tecnológicos. La edición en video le permite superponer por capas diversas imágenes, sonidos y textos para producir sobre la superficie de la trama electrónica vínculos paradigmáticos y asociaciones verticales entre ellos. La herramienta de edición videográfica le permite a Godard articular una exposición metarreflexiva sobre el montaje cinematográfico y sobre la historia del cine a partir de la apropiación de archivos que hace un medio sobre otro.

El arte contemporáneo como archivo imaginario

La influencia del espectro de Godard en la historia del manejo de archivos audiovisuales es de una relevancia superlativa porque prácticamente no ha dejado territorio sin explorar. Su arqueología del cine no se agota en el uso del video como soporte técnico y herramienta hermenéutica para la experimentación del lenguaje y la historia del cine, sino que, además, entre 2006 y 2008 llega a diseñar, maquetar y pre-producir una exposición en el *Centro Pompidou* de París con la que buscaba ampliar su exploración de las *Historia(s) del cine* hacia un nuevo territorio. Desafortunadamente, como el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, este proyecto también quedo inconcluso y solo es posible acceder a la documentación de diseño y pre-producción de esta obra que deriva en dos versiones fallidas. En *Collage de France* (2006) primero y luego en *Viajes a la utopía* (2008), Godard buscaba romper el dispositivo cinematográfico de la sala oscura y presentar un pensamiento sobre el cine en un nuevo contexto de exhibición, la galería de arte contemporáneo. La exhibición estaba pensada como un recorrido en el que el visitante debía desplazarse con su propio cuerpo a través de diversos tópicos de la historia del cine. El diseño expositivo le servía a Godard, una vez más, como herramienta de interpretación y metarreflexión crítica sobre el medio cinematográfico y sus modelos de consumo. La instalación conceptualizaba el desplazamiento como práctica espectral de un cine que ya no era para ver, sino para hacer otra cosa con él.

Para concluir con esta historia fantasmal del uso de archivos en el arte contemporáneo quisiera invocar a un último espectro, también francés, el del historiador del arte Georges Didi-Huberman. Este autor ha seguido el rastro de Aby Warburg a través de toda su carrera; lo ha estudiado y analizado en términos teóricos, pero además ha intentado llevar ciertas ideas de Warburg a la práctica curatorial del arte contemporáneo. Por ejemplo, en el año 2010, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, montó la exposición *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*, inspirada en el *Atlas Mnemosyne*. Y más tarde, en el año 2014, en el *Salón de Tokyo*, en París, presentó la exhibición *Nuevas Historias de Fantasmas* (2014), junto al fotógrafo alemán Arno Gisinger. Una vez más, se trata de un trabajo inspirado en las ideas de Warburg. En este caso, Didi-Huberman y Gisinger se apropiaron del tablero 42 del *Atlas Mnemosyne*, con el que Warburg abordaba el motivo de la *piEDAD* en las transmigraciones de la historia del arte. La operación específica de los autores de *Nuevas historias de fantasmas* consistió en la proyección digital a gran escala sobre las paredes, el techo y el suelo de la galería, de diferentes películas clásicas de la historia del cine que representaran el motivo de la *piEDAD*. De este modo, la historia del cine, espacializada como un recorrido a través de un espacio inmersivo, se vuelve el sustrato de una reflexión que es posible atravesar en una vivencia del cuerpo. El visitante camina entre las imágenes y progresivamente va perdiendo el sentido de la realidad, como si se escurriera en las imágenes de un sueño. En lugar de un espectáculo de consumo pasivo de imágenes y sonidos en continuidad temporal, como sucede en la experiencia cinematográfica habitual, el espectador se sumerge entre los archivos del cine y se desplaza entre ellos. El recorrido conceptual lo hace con todo su cuerpo; su contacto con las imágenes más que óptico se vuelve háptico. Por otra parte, la exhibición, al proyectar en *loop* digital los diversos fragmentos de la historia del cine, cuyo soporte original era el celuloide fotoquímico, opera una función de archivo y elabora una mirada crítica sobre la historia de las artes audiovisuales, cuya migración a través de diversos medios hoy se encuentra completamente hegemonizada por la tecnología informática.

Nuevas historias de fantasmas no ofrece tan solo la exhibición de un compendio de obras cinematográficas sino que promueve además una reflexión sobre las modalidades de fruición de imágenes y sonidos en la actualidad y sobre los potenciales creativos del archivo en tanto que práctica curatorial del museo contemporáneo. En este sentido habría que considerar esta propuesta que busca conformarse como un espacio de reflexión en torno del archivo y de los procedimientos y estrategias de construcción de la memoria y la historia en la cultura contemporánea. Así entendida, la praxis de archivos consolida una crítica metarreflexiva sobre los tradicionales modos de catalogación y preservación del mercado museal a la vez que despliega un abanico potencial de herramientas creativas para la producción artística contemporánea; una acción integrada que es preciso poner en relación con las ideas de Warburg, Malraux, Barry, Langlois y Godard, pues actualiza las premisas de la discusión sobre el archivo a la vez que elabora una innovadora configuración de los procesos de la historiografía del arte y sus potencialidades discursivas.

Las ideas desarrolladas por estos diversos espectros que han sobrevolado la disertación me parecen adecuadas para el abordaje del ecosistema simbólico contemporáneo. Hoy por hoy es ya una verdad de Perogrullo decir que debido a la hiperproliferación de imágenes técnicas y sus canales de transmisión, difusión y telepresencia no es necesario crear nuevas imágenes, sino que cualquiera puede servirse de las que circulan a través de la textura cultural y mediática para trazar allí signos de legibilidad. De este modo, a partir de una inscripción de la propia subjetividad en la trama cultural se abre la posibilidad de crear lecturas novedosas sobre la historia audiovisual y proyecta a su vez nuevos modos de habitar el presente simbólico. Creo que es por ello que tantos cineastas, artistas y curadores de arte contemporáneo están realizando *proyectos de archivo*. Hoy, más que nunca, aprender a situarse en el universo de las imágenes técnicas es un imperativo político, una toma de conciencia. El teórico norteamericano del posmodernismo, Fredric Jameson, propone que la batalla ideológica del presente se da en la relación del sujeto frente al mercado, los medios de comunicación y la democracia parlamentaria, todas ellas figuras de representación que poseen una estructura de red inaprehensible y que son vivenciadas con una sensación de desrealización de la experiencia. Ante esta imposibilidad de acción política en la forma de toma de conciencia de clase, Jameson propone crear *cartografías cognitivas* que sustituyan la toma de acción política por la creación de mapeos visuales de la situación subjetiva. Siguiendo a Jameson, creo que podría pensarse en un modelo expresivo del cine y el arte contemporáneo en el que las diversas prácticas de apropiación de archivos audiovisuales se configurarían como *cartografías del archivo*. A través de esta praxis los artistas se vuelven capaces de desviar el régimen de lectura programático de las imágenes técnicas y proponer así un modo de ver capaz de abrir el discurso sobre la historia cultural hacia un nuevo modelo expresivo. Más que dar a ver la historia referencial en las imágenes se trata de construir una lectura posible de la historia a través de ellas.

Bibliografía

Didi-Huberman, G. (2010) *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*, Catálogo de la exposición homónima. Madrid: Ed. TFI/ Museo Reina Sofía.

Didi-Huberman, G. (2013) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Ed. Abada.

Jameson, F. (1998) *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Ed. Trotta.

La Ferla, J. (2011). Godard, creador multimedia. En: *Revista Clave*. Bogotá, Ed. Universidad de los Andes (N.º 4): pp. 20-31.

Malraux, A. (1947) *Le musée imaginaire*. París: Ed. Skira.

Paini, D. (2002). Le musée imaginaire du cinema et la reproductibilité. *Les temps exposés. Le cinema de la salle au musée*. Cahiers du cinema-Essais pp. 21-42.

Traducción de Emilio Bernini, con autorización del autor, en Revista Km. 111 (N.º 14-15), 2018, Buenos Aires.

Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ed. Akal.

Películas

Godard, J. (1975). *Numéro Deux*.

Godard, J. (1998). *Histoire(s) du cinema*.

Marker, C. (1983). *Sans soléis*.