

Mnemosyne versus Clio: la historia desde el arte

AURORA FERNÁNDEZ POLANCO
(Facultad de Bellas Artes, UCM)

Mnemosyne versus Clio: history from art

RESUMEN

*Más allá de las preocupaciones por el archivo, tan recurrentes en el arte de los últimos años, me propongo reflexionar sobre las prácticas artísticas empeñadas en la construcción de la historia. Me detendré en el video ensayo *Vita Nova*, de Vincent Meessen (2005) y la exposición *Tentativa Artaud*, comisariada por Ronald Kay en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile en 2008. Para ayudarnos a repensar las categorías temporales en las que están implicadas, considero que la lección warburgiana sigue siendo esencial. Mi propuesta es que las prácticas cercanas al «artista como historiador» han sustituido a Clio como mentora. Se han quedado del lado de Mnemosyne.*

PALABRAS CLAVE:
Historia del Arte, Archivo, Warburg

ABSTRACT

*Beyond the concerns of the archive, so common in the art of the last few years, I intend to reflect about the artistic practices that have been used for the construction of history. I will consider the video-essay *Vita Nova*, by Vincent Meessen (2005) and the exhibition *Tentativa Artaud*, curated by Ronald Kay at the Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile in 2008. In order to help us to rethink the temporary categories in which these practices are implied, I believe that the «warburgian» lesson is still essential. My purpose is that practices near «the artist as historian» have replaced Clio as a mentor. They have remained by the side of Mnemosyne.*

KEYWORDS:
Art History, File, Warburg

EL ARTISTA COMO HISTORIADOR

Hace tiempo que el interés por la historia se ha arraigado sólidamente en los mundos del arte contemporáneo. No me refiero tanto a todo lo que tiene que ver con la triada archivo-memoria-documento como a la preocupación por trabajar en el discurso histórico (*rerum gestarum*). Contamos ya entre nosotros con una considerable nómina de agentes que se viene implicando en él, tanto desde la práctica artística como desde la teoría crítica o los estudios visuales, máxime aquellos

que tenemos como oficio la historia (no importa aquí que sea o no «del arte»)¹. En mi caso fue el curso de doctorado *Experiencia y memoria: sobre el estatuto de la imagen-testimonio en el siglo XX* el que me llevó a interesarme por los artistas empeñados en la construcción de la historia².

Siegfried Kracauer fue de los primeros en rescatar a las imágenes para hablar de metodología histórica y realizar un fructífero paralelismo entre historia y medios fotográficos y cinematográficos. Ya en *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960) había sostenido que los medios fotográficos nos ayudan a pensar a través de las cosas y no por encima de ellas. Y subrayaba el *a través*. Un pensamiento que a partir de Walter Benjamin, Aby Warburg, S. M. Eisenstein, Godard, Harum Farocki o el Bataille de la revista *Documents* toma hoy continuidad en las teorías de Georges Didi-Huberman cuando afirma que el montaje de elementos heterogéneos nos lleva a un saber histórico nuevo. Un conocimiento por el montaje. Es una de las pocas ocasiones en las que la palabra conocimiento y arte van unidas porque, volviendo a Kracauer, conviene recordar que su último libro, *History. The Last Things before the Last* (1969), por el hecho de hacerse acompañar en él por Kafka, Proust, Tostoi, Valéry o Griffith, no fue considerada una obra «ortodoxa» en la época de su publicación³. Tolstoi le había ayudado a manejar el «juego de escalas» y sus implicaciones cognitivas, Griffith otro tanto. Señala además, y esto es lo que más me interesa destacar ahora, toda la denegación de la cronología en Proust: «es extraño que no se haya medido todavía las consecuencias para la historia» (...) «cada uno de sus primeros planos está hecho de un tejido de reflexiones, analogías, reminiscencias...» (KRACAUER, 2010: 193)

En 1996 tiene lugar en el Centre Pompidou de París la exposición *Face a l'histoire (1933-1996). L'artiste moderne face a l'évènement historique. Engagement. Témoignase. Visión. (Frente a la historia (1933-1996). El artista moderno frente al acontecimiento histórico. Compromiso. Testimonio, visión)*. No es ni el compromiso, ni el testimonio, ni la visión lo que me interesa destacar ahora en este

¹ Para cuestiones teóricas y sobre la génesis de este estado de cosas dentro del Estado español véase HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. (2010) y (2011). Véase, entre otras, las exposiciones de Horacio Fernández, *Imágenes de Historia*, Fundación ICO, 2004; Chema González, *Así se escribe la historia*, Madrid, Casa Encendida, 2008; Sergio Rubira y Mónica Portillo, *Imaginar-Historiar*, Madrid, CA2M, 2009; Juan Vicente Aliaga, *Ejercicios de memoria*, Centre d'art La Panera, 2011. En cuanto a los artistas, y siempre dentro del Estado español, Pedro G. Romero, Marcelo Expósito y María Ruido forman parte de las prácticas que me gustaría incorporar en el contexto de esta investigación.

² «Experiencia y memoria: sobre el estatuto de la imagen-testimonio en el siglo XX», en el programa *Bellas Artes y categorías de la modernidad*, 2004-2005 y ss. Destacaría en este periodo las tesis dirigidas a Natalia Ruiz, *Poesía y Memoria: Histoire(s) du cinema de Jean-Luc Godard* revisada en la publicación *En busca del cine perdido Histoire(s) du cinema* de Jean-Luc Godard, Ed Universidad del País Vasco, 2010 y Lara García Reyne, *Estrategias de representación del genocidio ruandés: Alfredo Jaar y la mirada insuficiente*. 2010. Los DEAs, de Eduardo Gomez, *Horror y mirada: retratos en Camboya*; Ruth Smith: *El estatuto de la imagen como documento: México, Octubre de 1968*, así como la tesis de Master de Fernando Baños *El turista de la memoria. En torno a la mirada lenta del Austerlitz de Sebald*, Madrid, Editorial Complutense, 2010.

Recupero parte de las ideas elaboradas en estos años en FERNÁNDEZ POLANCO (2010)

³ Véase LEUTRAT, (2006: 211).

texto, sino las prácticas artísticas involucradas en la «escritura» (consciente) de la historia. Bien es cierto que esa escritura no puede darse en modo alguno sin tener en cuenta el compromiso, el testimonio y la visión. El título, «el artista como historiador», pretende hacer un guiño a las sugerentes teorías de Hal FOSTER cuando, también en 1996, retoma *El autor como productor* benjaminiano para hacer una lectura crítica de *El artista como etnógrafo*⁴. Del artículo recojo únicamente la alusión a esta «especie de envidia del artista» que, según FOSTER, desarrollaron algunos antropólogos, concretamente James Clifford, «por los collages interculturales del surrealismo etnográfico» y que daba lugar a la figura del «antropólogo como collagista». FOSTER considera que los viejos celos habían invertido su orientación dado que «una nueva envidia del etnógrafo consume a muchos artistas y críticos». Me detengo particularmente en la frase: «Estos artistas y críticos aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse» (FOSTER, 1996:186). Las cuatro características por las que esta envidia funciona son: a) la antropología trabaja directamente con la *alteridad*, b) toma el campo ampliado de la *cultura* como su objeto, c) es contextual y d) es interdisciplinar. Todas ellas son valoradas por artistas y críticos pues FOSTER los incluye siempre en el mismo grupo de aquellos «envidiosos» empeñados en un mapeo etnográfico reflexivo. Ambos también trabajan horizontalmente, «en un movimiento sincrónico de tema en tema político, en un tipo de «práctica específica para un discurso» (FOSTER, 2001: 203).

Aún reconociendo los recelos propuestos por FOSTER, siempre temeroso de que los artistas empeñados en seguir las líneas horizontales de trabajo antropológico (de la cultura, el discurso) tiendan a perder el eje vertical temporal (histórico), nos encontraríamos con un momento de respiro —y aquí es cuando entraría en escena «el artista como historiador». Porque el propio FOSTER vislumbra en la ruptura posmoderna un retorno a la vanguardia histórica donde «el eje horizontal, espacial, todavía intersecaba el eje vertical, temporal. A fin de extender el espacio estético, los artistas ahondaron en el tiempo histórico y devolvieron los modelos pasados al presente de un modo que abrió nuevos lugares de trabajo» (FOSTER 2001: 206)⁵.

Las cosas han cambiado enormemente desde los años en que Leo Steinberg planteó en *Other Criteria* el «paradigma *cultural* —horizontal— de la imagen como red informacional» (FOSTER 1996: 203) y ello porque la producción de las narrativas históricas por parte de los artistas se ha visto condicionada por el nuevo acceso que tenemos a las imágenes. De manera que el montaje y remontaje de tiempos, que era ya propio de la modernidad, se ve ahora especialmente afectado y no solo desde el punto de vista cuantitativo. También la cualidad de esas imágenes y

⁴ Me refiero a la edición original FOSTER (1996). Para las citas utilizaré la versión en castellano de FOSTER (2001).

⁵ Sería interesante comparar este optimismo de Foster con el de algunos estudiosos que rescatan también determinadas prácticas de la vanguardia histórica y que nos harían actualizar la figura del artista como productor retomado en las hoy denominadas «prácticas de resistencia». Véase, por ejemplo, STEYERL (2010)

de los propios gestos del montaje provoca y genera una multiplicidad ingente de narrativas de modo que la microhistoria que tiene sus defensores entre algunos historiadores «académicos» que, también en su momento, sintieron una cierta fascinación por la antropología⁶, transita ahora diseminada por los campos del arte.

PENSAR JUNTO A MNEMOSYNE

En la exposición *ATLAS, cómo llevar el mundo a cuestras*⁷, su comisario, Georges Didi-Huberman, recuperaba precisamente la idea de horizontalidad, de mesa sobre la que se despliegan las imágenes. Por ello, en su criterio curatorial no consideró necesario hacer una división entre modernidad y posmodernidad, ni respirar aliviado, como FOSTER, por el hecho de que «una» ruptura posmoderna hubiera recuperado la vanguardia histórica. Y ello porque la figura de Aby Warburg, es decir, su trabajo con la imagen y su empeño en espacializar la historia, fue considerada por él eje central de la exposición. Para ayudarnos a repensar las categorías temporales, considero que la lección warburgiana sigue siendo esencial. De ahí que mi propuesta sea que las prácticas cercanas al «artista como historiador» han sustituido a Clio como mentora. Se han quedado del lado de Mnemosyne.



1. Vista de las salas del MNCARS con la exposición *Atlas, cómo llevar el mundo a cuestras* (2011)

Dentro del seminario *Ideas en fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg* que se celebró en el MNCARS con ocasión de la exposición mencionada, me interesó reflexionar acerca de nuestro actual pensamiento con imágenes en el marco de la lógica propia de la distracción, es decir, la de la «fuga y captura»⁸. Y ello por considerar que la Historia del Arte que en 1873 comienza a consolidarse proyectada en la pared estallaba ahora en una constelación de pequeñas historias. Por conse-

⁶ Jacques Revel habla de la fascinación que algunos historiadores sintieron por la antropología. REVEL (1996: 10). Sobre microhistoria y Kracauer, véase GINZBURG [2006] 2010). Interesante consultar también VINDEL (2011).

⁷ Madrid, MNCARS, Noviembre 2010-Marzo 2011.

⁸ El título de mi intervención fue entonces: «Fuga y captura: pensar con la imagen volátil». Retomo y amplío el texto de la conferencia que considero como una primera versión de este artículo. Sobre los términos «capture» and «escape» véase William Bogard, *Distracción and digital culture*. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=131> (Página consultada el 2 de Enero de 2012).

cuencia, a las derivas antropológicas y culturales de la disciplina habría que añadirles la utilización de un archivo inmaterial que nos facilita un acceso casi ilimitado a las imágenes. Mi propuesta es que para hacer frente al carácter abrumador del exceso que provoca en nosotros una inevitable «atención en estado de distracción» contamos con una herramienta casi inconsciente: las distintas estrategias de montaje que tomamos prestadas de los artistas, pero también de algunos pensadores de la modernidad «heterodoxa». Así, como en el Mnemosyne Atlas, hemos pasado de *explicar* las imágenes a construir dispositivos para pensar *con* ellas. A su vez, las nuevas generaciones de artistas se han educado en una historia del arte en la que Warburg, sus fantasmas y la iconología de los intervalos ha tenido tanta fortuna como el «mostrar» benjaminiano.

2. Vista de las salas del MNCARS con la exposición *Atlas, cómo llevar el mundo a cuevas* (2011)



En este estado de cosas, y para no movernos únicamente en el terreno de la especulación teórica, conviene presentar «objetos» para analizar determinadas estrategias de montaje que trastornan los tiempos de las imágenes así como la generación de determinados «dispositivos» para pensar con ellas. Los ejemplos elegidos serán: el video ensayo *Vita Nova*, de Vincent Meessen (2005) y la exposición *Tentativa Artaud*, comisariada por Ronald Kay en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, en 2008.

TRASTORNAR LOS TIEMPOS 1: VITA NOVA

Vita Nova es un ensayo videográfico que el artista Vincent Meessen realiza en 2005 y que considero capaz de acercarnos «como un relámpago» a la temporalidad warburgiana y el pensamiento con imágenes. En este video, Meessen recupera al pequeño soldado negro vestido con uniforme francés que aparece en la portada del *Paris Match* en 1957, el que Roland Barthes había utilizado en las *Mythologies* para analizar el significado del mito⁹. Las palabras de entonces resuenan en el video: «in-

⁹ Cuando *Vita Nova* es presentada en los museos, Vincent Meessen introduce facsímiles de la revista en la sala de exposiciones. Agradezco a Pablo Martínez la sugerencia de señalar esta intervención como otra forma de «re-montaje» de tiempos.

genuo o no, —comentaba Barthes— percibo correctamente lo que me significa: que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera». Cuando Meessen encuentra la fotografía del *Paris Match* nuevamente reproducida a todo color en un best-seller de *Phaidon* sobre arte conceptual, no sólo decide rescatar al pequeño militar de las *Mythologies*, sino también del hecho de haberse convertido en un icono, mítico a su vez, de la deconstrucción de la imaginería política. De manera que Vincent Meessen en *Vita Nova* decide involucrarse en esta imagen para darle historia, existencia y voz al pequeño soldado. Tras viajar a Burkina Faso, Meessen da con uno de los soldados que aparecen en el reportaje de *Paris Match*, Issa Kabore, quien comienza el video con un intento desesperado de recordar la Marsellesa. La cámara enfoca los movimientos del rostro de Kabore en un plano secuencia de noventa segundos. Los esfuerzos por recordar se evidencian en cada músculo de su cara. Lo latente y lo patente se acoplan a la perfección. Kabore se confunde, vuelve una y otra vez sobre la letra, tararea, se arranca con el himno y llega a tener un curioso lapsus cuando dice «allons enfants de la *tiranie*». Al finalizar, el equipo de rodaje ríe fuera de campo y él se lamenta de su falta de memoria y repite varias veces: «es doloroso, ¿eh?, es doloroso...»

Aunque nos perderemos todas las pesquisas de este artista-historiador en torno a la relación entre los escritos de Roland Barthes y la historia de la Francia colonial, que es en definitiva el motivo de los 26:56 minutos del vídeo, Vincent Meessen nos permitiría utilizar de forma aislada el fragmento citado pues él mismo ha reconocido que «la escena que abre el film es ya una película en si misma»¹⁰.

Como buen receptor de ondas mnémicas, Warburg hubiera interpretado muy bien el minuto y medio al que nos somete el autor del video. El soldado de la revista que Roland Barthes hojea en la peluquería y que responde a la «grandeur de la france», habla, canta ahora en *après coup*, en el trabajo de remontaje de tiempos que Meessen lleva a cabo en su obra *Vita Nova*. A Warburg no le hubiera interesado el ejercicio de rememoración de Issa Kabore, el anciano niño-soldado, sino su «gesto», su batalla emocional (*jes doloroso, ¿eh?- c'est douloureux!*). Con él, esta imagen-conflicto no nos importaría en tanto icono-significante sino por «sus energías configurantes». Seguramente los tics de impotencia de Kabore serían considerados por Warburg una suerte de «intervalo», un poco como los accesorios que tanto le obsesionaron en la ninfa, cuando se separan del cuerpo. Cada gesto, cada respiración, cada tic nos habla de la memoria del cuerpo. Warburg habría sabido ver la naturaleza mortificada, los lapsus, los agujeros de la memoria, el vacío en la rememoración. Valorar, con Freud, la mente humana con sus permutas entre memoria, amnesia y anamnesis. Hubiera comprendido en el plano de Issa Kabore el «contratiempo» entre conciencia mineral del fin (¡imposible recordar!) y la esperanza, «orgánica» de que algo aflore en sus labios. Le hubiera gustado, sin duda, también a Warburg la extraña polaridad de fondo, las voces, ya fuera de campo, donde se advierte cierta esquicia de la humanidad —«es doloroso-

¹⁰ MEESEN (2010)

so, ¿eh?» (*c'est douloureux*)— junto con las risas del equipo de realización. Pero, sobre todo, hubiera compartido con Vincent Meessen la voluntad de devolverle la voz a aquel pequeño soldado del *Paris Match* y de *Phaidon*. Porque también él se propuso esta empresa con los retratos de la burguesía florentina: «La piedad del historiador puede restituir el timbre (*Klangfarbe*, el color sonoro) de aquellas voces inaudibles» (MICHAUD, 1998: 93). Sólo que aquí, en el caso del pequeño soldado, Freud se deslizó un poco dentro del color sonoro: «allons enfants de la *tiranie*».

Las tablas del *Mnemosyne Atlas* no dejan de estallar por la web, desubicadas, descontextualizadas, polinizadas. En las Facultades de Bellas Artes, Aby Warburg causa una admiración como ningún estudioso del arte hubiera imaginado. Vuelan los rumores de que un historiador escapa de la linealidad de los estilos y juega, como muchos artistas, con su propia colección de imágenes, que padece también como ellos del *brain storming*, versión lúdica de la terrible y real fuga de ideas (*Ide-enflucht*) que había padecido Warburg en sus años de Keuzlinger¹¹. Pero todo ello, por el exceso, avisa de que la figura de Warburg puede acabar fetichizada. Mitificado también. Reducido a una «historia del arte sin texto» sin matizar, una peculiar *boîte-en-valise* donde depositar su mudo inventario histórico.

Para evitar todo ello es por lo que considero que este fragmento *sintomático* del video de Meessen nos permite entrar directamente en el centro del huracán del pensamiento de Warburg: la lucha y el conflicto de tiempos. Para mirar *con él*, pensar con él, como veremos más adelante, sobre el tiempo y la memoria, más allá del «fenómeno» Warburg que he señalado. Porque, en suma, ese pequeño fragmento del video de Vincent Meessen, su modo de filmar, se me revela como una auténtica *récherche*, no evolucionista, del tiempo perdido¹².

TRASTORNAR LOS TIEMPOS 2: TENTATIVA ARTAUD

Georges Didi-Huberman había querido mostrar en la exposición del MNCARS que un atlas supone una elección concreta dentro del archivo. Una forma de escapar a la saturación de la memoria y la acumulación acrítica de las imágenes. De manera que lo que se puede recuperar warburgianamente de este «furor de archivo en el que vivimos» —en palabras de Suely Rolnik (2010)— es precisamente la capacidad eurística y epistémica del dispositivo-*Mnemosyne*: en los museos, en las prácticas artísticas empeñadas en la historia o en nuestra propia docencia universitaria. Sobre esta casualidad de intereses para un saber icónico nos tendremos¹³ y veremos cómo esas capacidades eurísticas y epistémicas son también inevitablemente políticas.

¹¹ Véase BINSWANGER (2000).

¹² Parafraseo a Georges Didi-Huberman (2005: 124),

¹³ Muy similares son las preocupaciones del propio proyecto de I+D del que soy IP, *Imágenes del arte y reescritura de las narrativas en la cultura visual global*. Un año antes, habíamos celebrado nuestro primer seminario bajo el título *Las imágenes piensan. Pensar con imágenes*. Vid: www.imaginar.net. y, en concreto, el número 0 de la revista on-line *Re-visiones* <http://re-visiones.imaginar.net/>

Tradicionalmente las formas predominantes de la historia del arte moderno han sido «comisariales en su lógica subyacente», por decirlo con Griselda Pollock, es decir, el museo nos recomendaba —a los profesores— cómo se organizaban los objetos y nos dictaba también las «categorías de comprensión» (POLLOCK, 2010). La lección de Warburg desordena este estado de cosas y convoca a la triada artista-curador-docente siempre que se hallen implicados en un re-montaje de tiempos y en la producción de un conocimiento nómada. Máxime si lo que nos incumbe a todos, artistas, museos, curadores y profesores tiene que ver con las prácticas de archivo como base para una posterior narrativa del acontecimiento. La lección del *Mnemosyne Atlas* nos enseña a manejar ese «furor de archivo» que le inquieta a Rolnik y tratar así de levantar dispositivos de legibilidad que se destaquen críticamente de su fondo (me refiero al «fondo de archivo»).

He dado hace un tiempo con una exposición ejemplar en este sentido, un auténtico dispositivo poético en el corazón de este ámbito al que alude Suely Rolnik, es decir todo lo relacionado con las prácticas conceptuales consideradas políticas por el discurso hegemónico (Europa Occidental-EEUU) en los años 70 y, concretamente, en Latinoamérica. Una exposición oportuna, creo, y esto es lo que trataré de desarrollar, para una lectura warburgiana. Una auténtica lección de historia que nos introduce de lleno en la primera parte del título: del lado de *Mnemosyne*, no de *Clio*.

Nos trasladamos entonces a Santiago de Chile para buscar allí el potencial de significación de un «tiempo-ahora»¹⁴. A una sala del museo de Bellas Artes donde se expone el material documental de la *Tentativa Artaud*, acción que Ronald Kay, ahora inspirador de la muestra, había llevado a cabo en 1974, en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. La *Tentativa Artaud* hay que entenderla como una extensión del seminario *Signometraje* en torno a los escritos de Antonin Artaud, «para desentrañar, desde la acción misma, el pensamiento de Artaud» (KAY, 2008)¹⁵. Este material, que se podía ver en el Museo de Bellas Artes, había sido «deliberadamente retenido» por Kay desde Octubre de 1974 hasta Mayo de 2008. Cito ahora sus propias palabras:

«Fue la voluntad de no dejar que las contingencias del momento fueran la perspectiva desde donde se la comprendiera, como asimismo fue la voluntad de mantener a distancia los dos ejes clásicos de comprensión, los ideologemas del «arte» y de la «política» para que no fuera clasificada y recuperada fácilmente por estos, a fin de resguardar su índole esencialmente irruptora y documentativa y no pasara a ser considerada una simple «acción de arte» política». (KAY, 2008)

¹⁴ Walter Benjamin y Warburg se mezclan inevitablemente en mi acercamiento a los objetos de estudio. No puedo dejar de reconocer en este sentido las deudas con la interpretación que Didi-Huberman realiza del pensador alemán.

¹⁵ Todas las declaraciones de Kay están tomadas de este catálogo de la exposición que carece de paginación.

La exposición interesa en este contexto no sólo por que tiene que ver con la memoria inconsciente, asunto que podríamos decidir —no sin discusión— que introduce Warburg en la historia del arte, sino por la propia naturaleza también del material documental montado, los restos de una «acción», es decir, de un ritual que, además, tiene el cuerpo sufriente de Artaud como horizonte. No hay en la muestra del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile un montaje excesivo de heterogeneidades, apenas se basa en el material guardado en una caja-atlas (cintas con bandas de sonido, registros fotográficos, diagramas y manuscritos sobre la «acción» realizado en el seminario de posgrado *Signometraje*), eso sí, dispuesto de tal manera para su legibilidad que no había lugar para semejanzas toscamente miméticas. Nada más entrar en la sala nos esperaba un texto de Artaud enmarcado en caja de luz junto a otras 23 imágenes, una banda sonora realizada a base de fragmentos híbridos y un video que registraba el estado del citadino Departamento de Estudios Humanísticos, hoy en día museo de la Solidaridad y Fundación Salvador Allende. El texto era el siguiente:

«He aquí algunas tentativas de lenguaje a las que el lenguaje de este libro antiguo ha de semejarse, mas no podrán ser leídas sino escandidas, a un ritmo con el que el lector mismo debe dar para comprender y pensar

ratara ratara ratara
otara otara katara
otara ratara kana
ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna

pesti antipestantum putara
pest anti pestantum putra

Solo se atina al proferirse vertiginosamente; tentado sílaba por sílaba nada valdrá; menos dice aquí escrito, siendo sólo ceniza; para que pueda vivir escrito es preciso otro elemento de este libro que se ha perdido.

Los hechos a venir pondrán todo esto en su punto.

Antonin Artaud»

Podríamos pensar que el historiador del arte comprometido con la obra en tanto objeto de «análisis» — como si fuera un objeto inerte, que diría Keith Moxey (2009: 12) y necesitado de una «explicación», comentaría la tentativa Artaud «en su contexto», intentando encontrar un argumento al que las imágenes pudieran ilustrar a posteriori. Así, comenzaría por dar cuenta de la concepción teatral de Artaud, cómo su presencia nos habla de la forma de escapar a un código represor de la inclusión para ello de lo extralingüístico. Pasaría de Artaud al Living Theater o al

teatro pobre de Grotowski (por supuesto se esforzaría en mostrar en ellos las «influencias» de Artaud) para ver de dónde había sacado Ronald Kay la necesidad de alterar las convenciones del escenario tradicional; se detendría en Ronald Kay, figura clave por entonces en Santiago de Chile, difusor de la obra de Benjamin, Bataille, Rimbaud, -y causante del vertiginoso trayecto de muchos alumnos conducidos por él de Pedro Páramo a Lacan; se demoraría también en el Departamento de Estudios Humanísticos, auténtica luminaria en el terrible Santiago castrense; se informaría del empeño de Kay por pasar necesariamente de la teoría a la práctica; justificaría cómo se llevaba a cabo el acondicionamiento del espacio, la pertinencia de todos los artefactos presentes de «reproductibilidad»; pasaría a exponer también el por qué de las lecciones extraídas, de Vostell o Beuys, para expandir el espacio, señalaría cómo, en ese tono epocal, la *Tentativa Artaud* diluye las fronteras entre el objeto y el proceso, etc... Lo más seguro es que, ese mismo historiador, también diera cuenta de la dramática ocupación del lugar por la Dirección de Inteligencia Nacional, (la policía secreta del régimen dictatorial de Augusto Pinochet), así como de la Central Nacional de Inteligencia. Explicaría cómo en el subterráneo del museo se encuentran todavía los restos de la central de vigilancia telefónica y los sistemas de escucha abandonados a medio desmantelar por la DINA que había ocupado el edificio en 1976, más tarde cuartel general del CNI (desde 1977 hasta 1989), para llegar como final, hegeliana y felizmente al Museo de la Solidaridad y actual sede de la Fundación Salvador Allende. No cabe duda de que todos estos datos son pertinentes y de ellos se ocupa muy bien la historia del arte, la crítica teatral, la historia y la filosofía política.

Sin embargo, Ronald Kay decidió crear el evento visual como «espacio de pensamiento» para decirlo con palabras de Aby Warburg, *Denkraum* de imágenes; dispuso que el hoy del museo se las viera con el «entonces» sin aclarar muy bien de qué pasado se hablaba; decidió que hacerlo desde el presente suponía necesariamente dislocar los tiempos. Acudo nuevamente a sus palabras:

«Así, en un espacio fuera del espacio, en un tiempo fuera del tiempo, desnudada de la contingencia y del oprobio, viene a realizarse hoy la conflictiva carga de la época periclitada, hoy ciertamente irreal, pasando el aquí y ahora de entonces al de hoy en el Palacio de Bellas Artes. Puro despertamiento. Presente continuo, a contramarea de la memoria y del olvido, Dobleándose, en el espacio mayor que el de una vida, a la soberanía del duelo.» (KAY, 2008)

En nuestra actividad performativa como historiadores del arte —que diría Juan Antonio Ramírez (2005)—, es decir en las conferencias y lecciones académicas —tendríamos que pensar cómo abordar la muestra en tanto principio activo. ¿Cómo respetar ese mostrar si no es imitando las estrategias del artista-comisario? ¿Cómo evitar la temporalidad y la estructura lineal de lo discursivo, la compartimentación disciplinar? Aprender del *Mnemosyne Atlas* en tanto «instalación» visual supone proceder a mostrar aquello que no se puede explicar de modo determinista, presentar-lo por medio de montajes de modo que se pueda «abrazar con la mirada».

Por todo ello me gustaría ahora volver a la exposición de Santiago de Chile e intentar desde ella realizar una escritura-montaje lo más acorde posible con el *montar-mostrar* curatorial. Una forma más empeñada con la generación de conocimiento que con su transmisión. Con Warburg, una vez más, sabemos que esto sólo es posible si reconocemos el poder de compenetración entre el historiador y su objeto de conocimiento, la empatía, «las relaciones corporales y fantasmáticas del sujeto con la imagen» (DIDI-HUBERMAN, 2009: 170)

Desde que estuvimos en el MNBA de Santiago de Chile en 2008, me había limitado siempre, como Aby Warburg cuando vuelve de su viaje de México, a guardar las imágenes robadas y mostrarlas en un relato:

«no puedo prometerles —había dicho Warburg en su conferencia de 1924 en Kreuzlinger— más que el relato de mis propios pensamientos sobre estos recuerdos lejanos con la esperanza de que el carácter inmediato de las fotografías les permita obtener, por encima de lo que pueda contar con palabras, una *impresión*.»¹⁶

Sólo con ocasión de la exposición, *Atlas. Cómo llevar el mundo auestas*, y, tras volver a releer algunos textos de y sobre Warburg, he podido intentar dar forma a una nube inconexa de sensaciones que el dispositivo pensado por Ronald Kay me había procurado. No voy a decir que el tapizado en negro de la pequeña sala y la disposición de aquella grisalla heterogénea, a la que contribuía el video con sus recortes de tiempos presentes, nos hiciera pensar en una analogía torpemente «icónica» con el *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg pero, ciertamente, Ronald Kay se había enfrentado a un trabajo de archivo, había reunido tiempos heterogéneos y había construido un dispositivo para pensar con todas estas imágenes y conseguir que el espectador las experimentara en tanto confrontación/coexistencia de tiempos distintos.

La primera impresión era la de un dispositivo cinematográfico, debido seguramente a los deslizamientos temporales de las imágenes. Para el espectador distraído —ya veremos más adelante el sentido positivo del término— entrar en aquella sala del museo suponía de mano un montaje brutal de latencias: los cuerpos de las chicas y los chicos entregados a la performance parecían soportar las torturas propias de aquellos años, mientras los restos de la central telefónica de la DINA apelaba a los magnetofones y grabadoras dispuestos para llevar a cabo la acción teatral bajo el signo de Artaud. El entramado de las vigas, el cemento a la vista, los restos de polietileno y de scotch, los micrófonos conectados a las grabadoras, el cuerpo embalado de Z., la tierra que pasaba por encima del yacente, los pies descalzos, las bocas gritando, los restos de la central de vigilancia telefónica que aún hoy se encuentran en el sótano de la Fundación Salvador Allende, todo ello, señala Kay:

¹⁶ WARBURG (2004). El subrayado es mío.

«generaba una fuerza gravitacional propia que permitía exponerse a la alta tensión de lo que sucedía afuera (*afuera*, a falta de una metáfora mejor) tangible en la parálisis física que cada cual sufría» (KAY, 2008)

El rigor plástico, aprendido de Vostell y de Beuys, que ayudó a formalizar la acción de la tentativa Artaud, había logrado su cometido. No sabíamos donde empezaba el arte y acababa la vida.

Ronald Kay se propuso trabajar, qué duda cabe, con un alto nivel de ambigüedad ¿ante qué clase de documentos estamos? ¿se corresponde esto con un *archivo de resistencia* frente la dictadura? Recuerdo y anticipación, imagen síntoma, cristal de tiempos, trágica fórmula de un pathos por venir, eso es lo que en la imagen pervivía; gestos que —para nosotros, los visitantes— habían desaparecido de la historia y reaparecían ahora en esa confusión de tiempos y regímenes de experiencia, irrumpiendo en un momento en que ya no se les esperaba —Chile, 2008—, pero que, efectivamente, sobrevivían en los «limbos» mal definidos de una memoria colectiva¹⁷. Allí estaba el propio cuerpo sufriente de Artaud, la performance en el Departamento, los fantasmas de los cuerpos torturados, embaldados, desaparecidos, los restos de todo ello, cuerdas y cables retorcidos, antropomorfizados. Cuerpos que sobreviven a su propia muerte, antes incluso de nacer. Una presencia intempestiva en ese Mayo luminoso de 2008 para los que paseábamos nuevamente por las calles de Santiago.

Las cajas de luz, despojadas de la iconografía «visible», se levantaban ahora como auténticas imágenes dialécticas. Cada una de las fotos de aquella acción construía una auténtica reflexión sobre la violencia que traspasa los cuerpos:

«en una condensación extrema, los cuerpos y los objetos estáticos transmiten una fuerte tensión» (KAY, 2008)

Pese al marco de las cajas, las imágenes se me figuraban bajo la metáfora de la puerta, pero de esa puerta *11, Rue Larrey* de Marcel Duchamp, una puerta inquietante, de doble batiente: del dolor real de las torturas a la performance de los estudiantes que construían la distancia física y mental para resistir al afuera. La lucha desesperada con la compañía de espectros a la que Warburg se somete una mañana de Agosto de 1928, cuando se dispone a instalar 1051 imágenes en su *Mnemosyne*, no está exhaustiva e icónicamente presente en la sala tapizada de negro. Esa compañía de espectros atraviesa sin embargo por aquellas imágenes-puerta. Todo este viento batiente traspasaba a los personajes estáticos y extáticos. Fórmula de un pathos ficticio que nos lleva, en *après coup*, de la tortura a la extrema agitación provocada por los gritos del *rataratata* de Artaud.

¹⁷ La forma superviviente en el sentido de Warburg «sobrevive sintomática y fantasmalmente a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una «memoria colectiva» (DIDI-HUBERMAN, 2009:60)

«La tarea fue que cada uno pusiera en escena el desafío a la existencia contenido en las sílabas
ratara ratara ratara
atara tatara rana..
y darles vida a estos inaccesibles vocablos exteriores al lenguaje» (KAY, 2008)

En alguna imagen se ve a Z gritando, en otras G, B y P vociferan y se agitan «resignificando los cuerpos para un tiempo-espacio otro», «los cuerpos despojados de nombres y signados, tal como en Kafka», «los cuerpos de Z, G, B y P, internalizados de una parálisis producto de la censura y el miedo» y la presencia —doliente siempre— de Artaud como vidente: «Los hechos por venir pondrán todo esto en su punto». (KAY, 2008)

Encapsulados, así aparecían los cuerpos-crisalida dentro del plástico. Esperando. He aquí que surge de pronto otra palabra, por volver a Rolnik, que ella ha denunciado como aspecto crucial de las prácticas artísticas de estos años, asunto obviado por la historia del arte:

«las fuerzas poéticas y políticas vivenciadas en estas prácticas habían quedado encapsulada en la memoria de nuestros cuerpos bajo un manto de olvido (...) Su potencia disruptiva —y lo que ésta desató y puede seguir desatando en su entorno quedó enterrada bajo el efecto del trauma, primero de los gobiernos militares, luego bajo la perversión del capitalismo cultural»¹⁸.

En *Tentativa Artaud* se hacía patente cómo la memoria del cuerpo contaminaba el museo, para decirlo con las palabras que la propia Rolnik le dedica a Lygia Clark. Por aquellos mismos años setenta, también la artista brasileña decide retirarse del territorio institucional del arte para migrar a la Universidad de la Sorbona, ambiente más propicio para introducir la alteridad, el tiempo y el proceso. Igual que ocurría por entonces en Santiago de Chile, en 1974, en el Departamento de Estudios Humanísticos o, el mismo año, con la fundación por parte de Beuys de la «Universidad libre internacional». Está por hacer la historia de aquellos años desde estas instituciones «extra-artísticas» que facilitan un encuentro con el ritual como si, lo mismo que le ocurriera a Warburg en su momento, estuvieran asqueados por la historia del arte estetizante y la contemplación formal de la imagen. Sin duda, cada contexto citado reclama un análisis diferente pero tiente pensar que todos ellos compartirían los deseos de Aby Warburg: huir de la contemplación formal de la imagen y reivindicarla como «el producto biológicamente necesario entre la religión y la práctica del arte» (WARBURG, 2004). En la *Tentativa Artaud*, como en tantos otros artistas de los sesenta-setenta, resuenan sin dificultad las palabras que Ph. A. Michaud le dedica a Warburg: «en su observación de los rituales indios,

¹⁸ ROLNIK (2011), *cito por la traducción española de Damian Krauss*, texto en PDF facilitado por la autora, pág 12. Le agradezco su amabilidad así como la asistencia al seminario *Cuerpo, imagen y saber en la cultura global* donde este texto fue discutido. (<http://imaginarrar.net/seminario/cuerpoimagen.html>).

Warburg había descubierto «in vivo» la posibilidad de abolir la frontera entre el mundo y las representaciones. El tipo de pensamiento que Warburg quiso construir fue siempre inseparable del cuerpo y de los encuentros que le afectan.» (MICHAUD, 1998: 228).

No es sólo que Warburg nos haya permitido leer esta exposición en términos de una memoria desmontada sino, y esto me parece muy enriquecedor, nos ha invitado a huir de la exterioridad de las formas para buscar la energía de las fuerzas, su pervivencia y potencial re-activación hasta conseguir que los propios objetos de estudio se pongan a hablar Y aquí, en última instancia, de alguna forma vuelven a coincidir Warburg y Artaud.

Muchas de las prácticas citadas de aquellos años setenta se preguntan desde hoy ¿Cómo preservar el carácter de los rituales? ¿Como evitar que caiga en la falsa violencia de sus imágenes recicladas en un espectáculo folklórico? Por ello, puede haber algo más que se impone en esta lectura y es que todo lo rescatado por Kay del archivo no son sino los restos de una acción, de un ritual. Son las fotos de los despojos, dirá el comisario. Los despojos salvaguardan una ausencia, cuestionan el imperio del presente, encaran el olvido:

«la tierra hollada, la manga de polietileno vacía, las cintas del scotch cortadas, los micrófonos abandonados. Escenario ahora vacante, donde las huellas esculpen el lugar de los hechos. Es ahí donde la reflexión sobre la violencia se inicia.» (KAY, 2008)

Ronald Kay había estado en el centro del ritual, había decidido registrar él mismo con su máquina fotográfica ALPA las acciones que haría poner en escena. Kay se construyó un dispositivo para su exhibición. La conferencia de Aby Warburg en Kreuzlinger tuvo como finalidad mostrar su material: «Imágenes con palabras acompañantes»¹⁹. Pero, en sus notas, negó radicalmente que se «tomara su presentación de las fotografías» como resultado de un saber o una ciencia supuestamente superior ya que no eran sino:

«confesiones desesperadas de un hombre que busca librarse de su estado de cautividad (...) habría que hacer comprender que el corazón del problema, es la catarsis, la catarsis de la compulsión ontogenética...La confesión de un schizo incurable...»(WARBURG, 2004)

Nos queda finalmente— y quizá porque nos conduzcan irremediable (y terriblemente) a ello estas últimas palabras de Warburg— volver al texto de Artaud que ocupaba un lugar medular en la *Tentativa*. El espectador se lo encuentra entre las cajas de luz, pero también panelado en el muro de entrada y en la primera página del folleto explicativo. Ya hemos comentado la «vivencia» del ra-ta-ra..., pero cabría recuperar también las palabras de Deleuze en la lógica del sentido:

¹⁹ Citado en WOLF (1999: 312).

«Creíamos estar en el extremo de las investigaciones literarias, en la más alta invención de lenguajes y palabras; pero estamos ya en los debates de una vida convulsiva; en la noche de una creación patológica que concierne a los cuerpos (...) No es serio confundir la canción de Babar y los gritos-soplos de Artaud, «Ratara ratara ratara Atara tatara rana Otara otara katara... ». (DELEUZE, 2005: 114)

No es serio, pero Binswanger se lo tomó muy en serio. Sorprende el campo semántico que utiliza en 1954 Henry Ey para definir la «fuga de ideas», cuántas de estas palabras han sido recuperadas *crítica, que no clínicamente*, por todos nosotros, para nuestros trabajos benjaminianos, *ante el tiempo*, sobre Warburg: la fuga de ideas «como forma de vida tumultuosa, es un remolino sin fin, que lleva en su movimiento vertiginoso las imágenes que se multiplican, las palabras que se presionan, los recuerdos que afloran, (...) el enfermo salta de una idea a otra, la zarabanda de la imaginación, el pensamiento no crea, sueña, se abandona, sacudido de sobresaltos e interrupciones.»²⁰:

«Las ideas *estallan* pero también *huyen*. En esta doble condición podría resumirse todo el estilo del pensamiento warburgiano —su genio, su dolor— en el momento en que se intentaba elaborar el atlas Mnemosyne» (DIDI-HUBERMAN, 2009: 423).

Gracias a la ayuda de Binswanger, que trata de comprender y estimular el valor de conocimiento inherente a esta forma de pensar, de convencerle de que su mayor defecto podía convertirse, con comprensión y trabajo, en su mejor virtud.

Hay unas ideas en fuga pero también «en captura». De ahí la importancia de encontrar el dispositivo o formato para «exponer las multiplicidades». Fuga y captura es la lógica de la distracción. Y ahora ya no me refiero a la producción, sino a la recepción. Creo que es algo que urge considerar de modo conjunto. El mismo año de la muerte de Warburg, Walter Benjamin publica «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», un texto donde anticipa, a mi modo de ver, su diagnóstico de una atención en estado de distracción. Lo expone cuando habla de la iluminación profana y del modo (creo que distraído) de atender a ese ámbito de imágenes que «no se puede ya medir contemplativamente»; *Bildraum* del que «la iluminación profana hace nuestra casa» (BENJAMIN, 1993: 61), espacio de imágenes a medio camino entre las «facticas» que nos proporciona el exterior y las propias elaboradas en un juego de imaginación muy alejado de la fantasía, muy cercano al aspecto productivo que Baudelaire le atribuye, muy necesaria para el montaje dadá, inevitable para la experiencia colectiva del cine moderno. Una cura homeopática en su comprensión neurológica de la modernidad como crisis de la

²⁰ EY (1954). La traducción es mía.

²¹ http://www.elumiere.net/exclusivo_web/virreina10/hito_steyerl.html (Consultado el 2 de Enero de 2012).

percepción. Esta es la recepción que se dio por mi parte en el caso de Santiago de Chile. Sin ella no podría haber remontado su experiencia en este texto.

Hito Steyerl²¹ hace una distinción entre dos tipos de espectadores: el de la masa y el de la multitud. El primero sería el propio del cine tradicional mientras que el segundo se inscribe en la «forma móvil de espectadoriedad» característica de las videoinstalaciones en el museo. Ciertamente esto no es nuevo, reconoce. El espectador móvil ya estaba localizado en figuras urbanas modernas²². Considero que esta forma de deambular por las salas, requeridos por las pantallas, podemos tomarla casi literalmente siguiendo el citado texto benjaminiano. Porque en la exposición del Museo de Bellas Artes de Chile, las imágenes se mezclan con las del video en la mente del paseante que, por serlo, deambula también y por ello se convierte en una suerte de iluminado que se ve envuelto en un «ámbito de imágenes» (*Bildraum*), liberado en el flujo continuo-discontinuo, consciente-inconsciente del imaginar, recordar, pensar. Fuga de imágenes: *Bilderflucht*, traducido al inglés como «flight of images». Fuga de imágenes como exceso, de las que hablaba Baudelaire y recoge Benjamin en la *Das passagen werk*, las propias del alegórico también. Flujo de imágenes en tanto caudal. Su otra acepción²³.

Esta distracción productiva que Benjamin rescata (*Rezeption in der Zerstreuung*) se puede salvar igualmente para la lección académica. El *Power point* es el dispositivo que acoge nuestras multiplicidades para una historia del arte performativa, como la que Aby Warburg llevaba a cabo variando el orden de las pinzas sobre la tela de yute negra de los paneles. Recogemos trozos heterogéneos secretamente ligados por afinidades electivas e intentamos otorgar legibilidad a las imágenes así dispuestas. Elegimos, procedemos por cortes violentos, pero apuntamos a un argumento, por utilizar una palabra familiar en nuestra cultura dentro del ámbito de la narración. Otra manera de decirlo es que intentamos contar algo con sentido, pero, precisamente en ese «contar» está implícito, una vez más, el sentido inevitable de la narración. Es posible que se trate de la vieja envidia del artista de la que hablaba FOSTER, y, a la inversa, de la nueva envidia del artista como antropólogo, pero quizá la lección warburgiana haya vuelto para liberarnos de estas pequeñas miserias y por ello sea tan bien recibida entre los artistas, mucho más que entre los historiadores.

Nos queda por trabajar lo que ha venido apuntado Jose Luis Brea, que con la *e-imagen*, la imagen electrónica, con los cambios «de naturaleza técnica del propio dispositivo imagen» se altera radicalmente «la naturaleza de la *disposición mnemónica*» «de tal modo que toda su energía simbólica se desvía para dejar de darse bajo la prefiguración de la conservación y el recuerdo, abandonando acaso la égida de *mnemosyne*, de la promesa de duración» (BREA, 2006: 108).

²² También PAÑI (2000) hace tiempo alude a estos asuntos.

²³ Para todo ello véase el importante trabajo de CASTELLANO (2011).

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, W. ([1929] 1993), «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» en *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus,
- BINSWANGER, L. ([1933] 2000), *Sur la fuite des idées*, Grenoble, Jérôme Millon.
- BREA, J, L. (2006), «Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen» en FERNÁNDEZ POLANCO, A y LARRAÑAGA, J: *Las imágenes del arte. Todavía*, Cuenca, UIMP.
- CASTELLANO, T. (2011), *Inicio. Búsqueda. Distracción. Un análisis sobre la distracción en Walter Benjamin*, Madrid, Ed. Complutense.
- DELEUZE, G. (2005), *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. ([2000] 2005), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo,
- DIDI-HUBERMAN, G. ([2002] 2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.
- EY, H. (1954), «Congrès de neuro et de psychiatrie en langue française, Biarritz, Etude N°21», citado en BELZEAUX (1999), *Le trésor clinique à portée de main*,
<http://psydoc-fr.broca.inserm.fr/ey/Tresor_clinique__belzeaux_.htm> (consultado el 24 de enero de 2012)
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2010), «Pensar con imágenes: historia y memoria en la época de la googleización» en LARRAÑAGA, J. (ed.) *Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004*, Madrid, Ed. Complutense.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2011), «Le cinema devant l'histoire: voir Basilio M. Patino avec G. Didi-Huberman», en DÁVILA, T. Y SAUVANET, P. (eds.), *Devant les images*, Paris, Les Presses du Reel.
- FOSTER, H. ([1996] 2001), «El artista como etnógrafo» en *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.
- GINZBURG C. ([2006] 2010), «Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer», en C. Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. (2010), *Hacer visible el pasado. El artista como historiador Benjaminiiano*. Congreso europeo de estética. Madrid. www.uam.es/.../MIGUEL%20ANGEL%20HERNANDEZ%20NAVA.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. (2011), «Retóricas de la obsolescencia. El arte contemporáneo y el retorno de lo material», *Revista de Occidente*. Febrero. n.º 357, pp. 27-46.
- KAY, R. (2008), *Tentativa Artaud*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- KRACAUER, S. ([1969] 2010), *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las Cuarenta,
- LEUTRAT, J.L. (2006), «Le diptyque de Siegfried Kracauer» en (DESPOIX, PH Y

- SCHÖTTER, P. eds.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, Paris, Les Presses de Université Laval.
- MEESSEN, V. (2010), «Words have a second order memory which mysteriously persists in the midst of new meanings. A conversation between Katrin Mundt & Vincent Meessen». *A Prior magazine*, nº 20. Mzw Mark and the University College Ghent.
- MICHAUD, PH. A. (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula.
- MOXEY, K. (2009), «Los estudios visuales y el giro icónico» en *Estudios visuales*, nº 6.
- PAÏNI, D. (2000), «Le retour du flâneur / The Return of the Flaneur», *Art Press* n.º 255, pp. 33-41.
- POLLOCK, G. ([2007] 2010), *Encuentros en el museo feminista virtual*, Madrid, Cátedra.
- RAMIREZ, J. A. (2005), «La crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción» en *Lápiz*, num. 217, pp. 26-41.
- REVEL, J. (1996) (dir.), *Jeux d'échelles, la microanalyse à l'expérience*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1996.
- ROLNIK, S. (2010), «Furor de Archivo» en *Estudios visuales*, nº 7.
- ROLNIK, S. (2011), Archive Mania / Archivmanie. In: DOCUMENTA (13)-Serie 100 Notizen - 100 Gedanken / 100 Notes - 100 Thoughts N.º 022; 40 pages, A5. Berlin: Hatj-Cantz/Documenta (13), 2011. Versión electrónica: e-book editions, www.documenta.de;www.hatjecantz.de/documenta13.
- STEYERL, H. (2010), «¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto» en EIPIC, <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es> (consultado el 2 de Enero de 2012).
- VINDEL, J. (2011), «Huellas: entre la persistencia y la incertidumbre indiciales» en *Re-visiones*, nº 1, www.imaginarrar/re-visiones.net (consultado el 2 de Enero de 2012)
- WARBURG, A. (2004), *El ritual de la serpiente*, México D. F., Sexto piso.
- WOLF, G. (1999), «Aby Warburg, la fotografía y su laboratorio de historia teórico-cultural de la imagen en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Buenos Aires, CAIA, pp. 309-323.