

El archivo de vídeo ARES. Supuestos metodológicos de un proyecto de investigación en el ámbito universitario: archivar, cartografiar y afectar¹

Ana Martínez-Collado²

Recibido: 10 de noviembre de 2018 / Aceptado: 12 de junio de 2019

Resumen. Proponemos un análisis del proyecto de investigación *Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (video expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios*, el cual pretende sumarse a los nuevos paradigmas de conocimiento, iniciativas epistemológicas y metodológicas que desde modelos deconstructivos buscan la constitución de otros espacios de vida y afecto. El proyecto consiste en la creación de un análisis crítico de los sistemas de representación en la producción audiovisual en España desde finales de la década de 1970 hasta nuestros días. Dicha producción es entendida como narración y memoria de nuestra experiencia en torno a las transformaciones de la identidad al constituir un testimonio que incita a la reflexión de los acontecimientos sociales vividos, marcando nuestro devenir. Los supuestos metodológicos que guían nuestra investigación –el archivo, la cartografía, el palimpsesto– dan lugar a itinerarios abiertos –entre las imágenes en movimiento, el proceso de archivar, la web, el relato escrito y su exposición pública– amplificando la interpretación discursiva.

Palabras clave: Archivo; identidad; audiovisual; metodología; afectar.

[en] The Video Art Archive ARES. Methodological Assumptions of a Research Project at University Field: Archiving, Mapping, Affecting

Abstract. We propose an analysis of the research project, ‘Archive and critical study of audio-visual art practices (expanded video) in Spain. Identity and new media’, which aims to adhere to the new paradigms of knowledge. From deconstructive models, these epistemological and methodological initiatives pursue the establishment of different spaces for life and affection. The project is based on the creation of a critic analysis that calls in question the representation systems of the Audio-visual production in Spain since the 1970 decade until nowadays. The production is understood as the narration and memory of the collective experience concerning the transformation of our identity. This transformation encourages the reflection on past social events, marking our development. The methodological assumptions that have driven the research –the archive, the map, the palimpsest– give a chance for open itineraries –between the moving images, the archiving process, the website creation, the written essays, and its public exhibition– amplifying the discursive interpretation.

Keywords: Archive; identity; audio-visual, methodology, affect.

¹ Este artículo ha sido financiado y resume los objetivos y metodologías empleadas en el desarrollo del Proyecto de I+D+i, *Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (video expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios* (Ref.:HAR2013-45747-P). El análisis de los mismos es el resultado de la estancia realizada en el Department of Media, Culture and Language de la University of Roehampton (Londres).

² Universidad de Castilla La Mancha (España)
E-mail: ana.martinez@uclm.es

Sumario: 1. Introducción: archivar, cartografiar, investigar. 2. Liberar y exponer mundos. 3. Nociones identitarias: estrategia del archivo y su organización. 4. El archivo online. Secuencias, metáforas de la memoria. 5. La palabra escrita. Un discurso connotado, versátil y posicionado. 6. Discurso hablado. Acciones de comunicación directa. 7. Conclusión: afectar. Referencias.

Cómo citar: Martínez-Collado, A. (2019) El archivo de vídeo ARES. Supuestos metodológicos de un proyecto de investigación en el ámbito universitario: archivar, cartografiar y afectar. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), 931-949.

1. Introducción: archivar, cartografiar, investigar

La libertad de utilizar y reutilizar continuamente documentos de archivo significa que nunca determinaremos una verdad estable y objetiva sobre el pasado, pero es esa libertad la que hace que el archivo sea un sitio no solo de represión y limitación sino también de posibilidad. (Baron, 2013, p.13)

Archivar, cartografiar, analizar las formas de subjetividad del sujeto contemporáneo, entendidas como nociones diseminadas, son las que originan y definen el desarrollo de nuestro proyecto de investigación. *ARES: Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (video expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios* propone crear un análisis crítico de la producción de videoarte español desde finales de la década de los 70 del siglo XX a la actualidad. Dicha producción, al cuestionar los modos de representación, ha problematizado las derivas propias de la identidad constituyendo un testimonio que posibilita la reflexión de los acontecimientos sociales de las últimas décadas.

El final inevitable de todo modelo estructurado, así como la crisis de las narrativas históricas y su voluntad imperativa, convirtió el archivar en una necesidad. Modelos discursivos anticipados por Walter Benjamin y Aby Warburg que trasgreden la jerarquía y el relato espacio-tiempo se generalizan en las humanidades en el último cuarto del siglo XX. Michel Foucault, en *Arqueología del saber* (2002), propone otro sistema de conocimiento a través del archivo que, en lugar de sostenerse en un valor superior objetivo, apuesta por el conjunto y la multiplicidad al condicionar las formas de interpretar y entender el mundo. Este proyecto arqueológico-archivístico trabaja ordenando, organizando, elaborando discursos, narrativas, pero asumiendo su discontinuidad. En este proceder se impone un método investigador cuyo valor es externalizar la memoria: “el campo enunciativo comporta lo que se podría llamar un dominio de memoria (...) respecto de los cuales se establecen relaciones de filiación, de génesis, de transformación, de continuidad y de discontinuidad histórica” (pp. 94-95), cuyas marcas “pueden liberar (...) los tiempos, significaciones, pensamientos, deseos, fantasmas sepultados” (p. 209).

Organizar, recuperar, hacer memoria, proponer relecturas del pasado y del presente es una proyección hacia el futuro. Continuando con la capacidad de subvertir las jerarquías propuesta por la deconstrucción, Jacques Derrida indica otra paradoja cuya resolución está en ejercer el pensamiento de la diferencia. Sí, *Mal de archivo* (1997), contextualizada en el tiempo de la expansión de los nuevos medios de reproducción, mal a partir de su constitución misma y, a su vez, una

condición de actuar distinta. Mal radical escondido en la pulsión de archivo, de conservarlo todo frente a la amenaza de la pulsión de muerte –la institución de la memoria frente al olvido–, que conserva, protege y custodia. Pero al instaurarse en el concepto indefinible del archivo, las huellas, los trazos, los espectros, se convierte en “aval del porvenir” (p. 25). Siempre diferidos, aun olvidados, lo archivado actúa. Es “una cuestión del porvenir (...) Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá”. Atado al quizá, no será concebido sino “como una experiencia muy singular de la promesa” y “una responsabilidad para el mañana” (p. 44). Se “anarchiviza” y la singularidad de su existencia nos permite nuevas lecturas que descubren “lo que perturba y enturbia la vista, lo que impide el ver y el saber, (...) la turbiedad de los secretos, (...) de la clandestinidad, (...) en el límite inestable entre lo “público y lo privado” (pp. 97-98).

Muy cercano a la evolución del concepto de archivo se encuentra el de cartografía. Independientemente de su origen científico –entendido como ciencia que se encarga del estudio y elaboración de mapas– cuyo auge fue decisivo en el Medioevo y los comienzos de la revolución científica en el Renacimiento, como resultado de su urgencia ante los inicios del descubrimiento del mundo; adquiere una dimensión creativa, artística y visual. Como sistema de representación de un territorio obtiene un nuevo estatus para utilizarlo como espacios de la representación mental y emocional del sujeto de los espacios sociales, utilizándose como modo de investigación. Ante el avance de una cultura que se desarrolla en un contexto más visual, Martin Jay en “Regímenes escópicos de la modernidad” (2003), a través de su análisis de tres subculturas visuales dominantes y sus variantes, la cartesiana, el *arte de la descripción* de la pintura holandesa del siglo XVII y la *locura de la visión* del arte barroco; será quien apunte la necesidad de “aprender a ir dejando de lado la ficción de una visión “verdadera” y regocijarnos en cambio en las posibilidades que nos ofrecen los regímenes escópicos que ya hemos inventado y los que, aunque se hace difícil imaginarlos, indudablemente surgirán en el futuro” (pp. 239-240). Actitud que impelía a la creación e investigación en nuevas cartografías.

En esta apertura epocal anunciada en la década de los 80 del siglo XX, hay que añadir la fuerza del trazo que vinculaba la nueva representación del mapa al territorio existencial del sujeto abriendo los caminos de su darse, presentándose como exigencia vital. Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas* (2002), a partir del concepto de rizoma -en el que se incluye la tarea cartográfica que proporcionó nuevos paradigmas para dilucidar la deconstrucción y la liberación de los modos de producción y conocimiento del mundo dominantes; la interpretación de un ser fundamentado en el devenir, en el desplegarse, frente a la centralidad de un ser esencialista; la relevancia del deseo y sus multiplicidades como motor constructivo y creativo; y todo ello vinculado hacia un proyecto político y crítico-, concluyen que:

El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. (p. 17)

Pero, además, este deseo viral del archivo responde a una “verdadera compulsión” (Rolnik, 2010, p. 116), un furor, una poética que se expande en el territorio del arte producida por la tensión entre los diferentes manifestada paulatinamente en el desarrollo de la modernidad. Anna Maria Guasch define y reconstruye

genealógicamente, a través de los artistas, críticos y teóricos, las exposiciones y propuestas conceptuales, como “paradigma archivo”. Un tercer paradigma que determina las tipologías del arte desde las primeras vanguardias junto con el de la obra única y el de la multiplicidad del propio objeto artístico (2011, p. 9). Paradigma en cuyos referentes de análisis destaca las pautas de la reflexión sobre las relaciones del arte contemporáneo y el archivo, iniciadas por Benjamin Buchloh (1999) y Hal Foster en “An Archival Impulse” (2016). Un impulso que coincide en el intento de “que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente” (p.103).

ARES: Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (video expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios parte de estas premisas, nociones que abordan nuevas perspectivas epistemológicas y nuevas metodologías de investigación. Jaimie Baron apunta en *The archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience* (2013), analiza la forma en que los significados de los documentos de archivo se modifican al colocarse en nuevos contextos –refiriéndose al cine, a las producciones experimentales, a los documentales–, en los que su recepción por parte del espectador moviliza visiones alternativas de la historia, en definitiva, nuevas posibilidades. La plataforma Ares, al posibilitar el visionado de las obras, está comprometida a favorecer que, en el siguiente acto de repetición, al volver a estos –un siempre nuevo presente– se produzca.

2. Liberar y exponer mundos

Se nos hace creer que la actividad de pensar, y también lo verdadero y lo falso por relación con esa actividad, no comienzan más que con la búsqueda de soluciones, ni afectan más que a las soluciones. (...) Como si no siguiéramos siendo esclavos, mientras no dispongamos de los problemas como tales, de una participación en los problemas, de un derecho a los problemas, de la gestión de los problemas. (Deleuze, 1988, p. 263)

El proyecto de investigación es una plataforma para el estudio que propicie una reflexión sobre quiénes fuimos, cómo somos, quiénes queremos ser –en sintonía con el deseo que expresa Julia Kristeva en *El porvenir de una revuelta* (1998): “Me rebelo: luego apostamos *por ser*” (p. 10)– como personas y comunidad. Está abierto a distintos proyectos, interpretaciones y lecturas interdisciplinares. Será la producción audiovisual la que nos permita evidenciar la emoción latente (Barthes, 1999) de la práctica artística, tanto como afirmación de la diferencia y del olvido como de la voluntad de transformación y de hacer visibles las reivindicaciones de la experiencia.

ARES no busca construir un repositorio definitivo del videoarte en España, sino visibilizar e inspirar lecturas a partir de las narraciones visuales producidas, pues estas transfieren, debaten, problematizan la representación ideológica de las actuales subjetividades disidentes en el contexto español. Parte de la convicción expresada por el hispanista Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas sobre las consecuencias de nuestra cultura, en el “profundo impacto en el sentido de quienes somos, ya que la cultura desempeña un papel crucial en la formación de nuestras propias subjetividades, identidades e imágenes de nosotros mismos como individuos y como agentes sociales” (2000, p. 3).

La concepción deleuziana de la resolución de los problemas como la propuesta epistemológica del rizoma como forma de entregarse y de transmitir el conocimiento, en *Diferencia y repetición* (1988), se halla en el desarrollo de la investigación actual y en el mismo *producirse* del arte contemporáneo. Frente a las formas de pensamiento dogmáticas de nuestra cultura como búsqueda de soluciones para problemas ya dados que desaparecen en las respuestas, Deleuze propone una imagen del pensamiento, el pensar como acto de creación. ARES estudia así la producción audiovisual siguiendo una metodología inductiva que desde un análisis particular establezca una hipótesis, no tanto que constituya unos principios generales, sino que las nociones identitarias propuestas como guías visualicen al mismo tiempo que se narra, lo que constituiría el discurso abierto de nuestra producción del sentido, de interpretación epocal. Así, el objetivo en tanto itinerario abierto –las imágenes en movimiento, el proceso de archivo, el relato escrito y pronunciado, la puesta en común a través los circuitos de debate cultural– amplifican la interpretación discursiva.

3. Nociones identitarias: estrategia del archivo y su organización.

Finalmente volvemos a la identidad del yo considerada a través de los sistemas internamente referenciales del yo y el cuerpo. El yo y el cuerpo, invadidos profundamente por sistemas abstractos de la modernidad, se convierten en lugares de una diversidad de opciones nuevas de estilo de vida. (Giddens, 1997, p. 284)

La cuestión de la identidad, en su repetición y transformación, ha ocupado gran parte del pensamiento y la creación a lo largo de la modernidad, intensificada estas últimas décadas por la crítica de los modelos establecidos. Nuestra experiencia vital se ve abocada a la fragmentariedad, la imposibilidad de elaborar una visión global y absolutamente verdadera, y el ocaso de todo relato prospectivo acepta la escisión del sujeto, su carácter inconcluso, la imposibilidad de construirse universalmente. Una opción en la que late un optimismo que permite pensarnos libres para definir/elegir nuestra presencia. Anthony Giddens en *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (1997) recorre el devenir del sujeto moderno, proponiendo una trascendental forma de acción –“la política de la vida”– que traslada su impulso a la cotidianidad.

Las cuestiones sustanciales propuestas en el programa de la política de la vida se centran en los derechos de la personalidad y la individualidad, que se remontan a los aspectos existenciales de la identidad del yo en cuanto tal. (p. 285)

La imagen en movimiento ha sido especialmente decisiva en esta voluntad transformadora. El audiovisual nos lleva a preguntarnos cómo lo poético consigue visibilizar, aportar otros enfoques y aproximaciones que encuentran su cariz político en lo fragmentario, lo local y lo secuencial debatiendo la hegemonía representacional de los medios de masas. Un largo precedente de autores ha insistido en la capacidad de que en la sucesión de imágenes en movimiento se esconde algo revelador: vislumbrar algo más de lo que se “ve”. Fue Gilles Deleuze en *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987) quien abrió la puerta a esta posibilidad cuando propuso:

Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera. El todo sufre una mutación, porque ha dejado de ser el Uno-Ser para devenir el “y” constitutivo de las cosas, el entre-dos constitutivo de las imágenes. (p. 241)

Y será en este intersticio, en este “entre-dos”, donde las producciones de videoarte iluminen otras configuraciones de la subjetividad, en tanto estas son una intervención crítica frente a la realidad social normativa. Una convicción señalada en la historia del videoarte por críticos y artistas, genealogías recogidas en la investigación del proyecto (Martínez-Collado, 2017).

Por último, en la profusa tarea reflexiva que atañe a las cuestiones identitarias desde las más variadas disciplinas, hay que recordar el premonitorio análisis de Stuart Hall “Looking and Subjectivity” (2002), quien señaló cómo es en el espacio visual donde se representan y constituyen los imaginarios sociales, al tiempo que se confrontan y se manifiestan los deseos de cambio y transformación. Es, así, en este lugar desafiante de interacción social en el que se crean y discuten los significados.

Aquí se trata de cómo en el campo subjetivo de la visión es en sí mismo producido a través de la diferencia sexual, racial y de género, y cómo el mirar y el ver, en tanto que prácticas culturales, están siempre construidas en el campo de la sexualidad, el género y la raza. (Hall, 2002, p. 314)

En el archivo hemos realizado una aproximación a los trabajos que los sitúa –a través de palabras claves– en las nociones más sensibles en relación al campo subjetivo de la visión. Conceptos tales como nación, género, sexo y raza y narrativas de la experiencia; asumidas de forma expandida en los que la diferencia con los modelos, patrones o estereotipos establecidos queda manifestada. La expresión “narrativas de la experiencia” es propuesta por nosotros al pertenecer a una región intermedia, un territorio que señala un abanico de temáticas visualizadas por los artistas que atienden a la diferencia de experimentar aquellos aspectos de la vida, la de todos los días.

Al mismo tiempo, una red rizomática de nociones se hilvanan a partir de estos nodos –la política, la explotación, los medios, la inmigración, la memoria, el olvido, el amor, la amistad, el deseo, el miedo, el silencio, la soledad, entre muchas otras– y, así, la narración que ofrecen las producciones del archivo permitirá lecturas y visibilizaciones de nuevas redes de subjetividad.

Artistas pioneros en el uso de los denominados nuevos medios y su relación con las políticas de identidad en sus obras de los setenta y ochenta como Eugènia Balcells, Joan Rabascall, Pedro Garhel, Antoni Muntadas, Marisa González, Paloma Navares o Antoni Abad se dan cabida con artistas que, especialmente durante la década de los noventa, desarrollan aspectos relacionados con la autobiografía, el deseo, la memoria o el trabajo, como Txomin Badiola, Josu Rekalde, Cabello/Carceller, Marcelo Expósito, María Ruido o Rogelio López Cuenca; también aquellos cuya producción irrumpe en fechas más recientes, centrados en las imbricaciones entre lo local y lo global como Cristina Lucas, Marc Larré, Yolanda Domínguez o Jorge Tur Moltó. En este sentido ARES ha sido innovador al ser el primer archivo universitario online e *in situ* –accesible desde la mediateca de la Facultad de Bellas Artes– de acceso gratuito al visionado de las obras con apartado crítico incluido.

La complejidad que requería la organización de la investigación, en la que distintas huellas y códigos conviven en la misma superficie, determinó que el proceso se desarrollara a modo de palimpsesto, entre la imagen y la palabra, entre lo real y lo virtual, entre el discurso escrito y el comunicado –a través de la participación de los protagonistas–. Siguiendo el paralelismo en la labor de interpretación que establece Mieke Bal en *Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje* (2006): “Ni los textos ni las imágenes producen su significado de forma inmediata. En tanto en cuanto no son transparentes, las imágenes, al igual que los textos, requieren la labor de la lectura” (p. 34). Es así que estos “conceptos viajeros” son determinantes para el desarrollo de vías para el análisis cultural al ser entendidos como el ejercicio de la interdisciplinariedad (múltiples ramas científicas), la transversalidad (diversidad de posiciones) y la intersubjetividad, emprendido por alguna de las vertientes más innovadoras en las disciplinas de Arte y Humanidades entre las que se encuentran la Estética y la Teoría del Arte, la filosofía, la Historia del Arte, los Estudios Culturales y Visuales, y el Feminismo.

4. El archivo online. Secuencias, metáforas de la memoria.

En medios digitales electrónicos, la práctica clásica de almacenamiento casi eterno se está reemplazando por movimientos dinámicos, “sobre la marcha”, como una nueva cualidad. La memoria de archivo clásica nunca ha sido interactiva, mientras que los documentos en el espacio de red se vuelven críticos por el *feedback* del usuario”. (Ernst, 2004, p. 50)

Siendo coherentes con nuestro tiempo, si queremos un archivo que se conciba como una posibilidad de futuro, funcionando como “anarchivo”, esto sólo puede suceder asumiendo su visualización en Internet, transformando la concepción de la memoria como una noción inscrita en el “tiempo ahora” –recurriendo a Benjamin, para quien el tiempo no se detiene en un instante del acaecer propio de la metafísica, sino que es un acontecimiento constante–: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de “tiempo del ahora [jetztzeit]” (2008, p. 51). Un tiempo discontinuo, que apela a un pasado discontinuo y a un presente y un futuro abierto. Una deconstrucción de la historia y del discurso oficial.

Próximos al final de la segunda década del siglo XXI, el impulso de archivo en relación a las prácticas artísticas contemporáneas, cuya carrera comenzó a finales de la década de 1960, no puede sino expresarse entre lo virtual y real. Un archivo de investigación actual no puede concebirse sino en la Red. La Web de ARES será el medio a través del cual se transfiera la información de los artistas, sus obras y el discurso crítico resultado de la investigación. En este archivo virtual se incorporan las obras interpretadas en función de las experiencias de identidad, cruzadas siempre entre ellas. A través de la investigación de las fuentes documentales bibliográficas de museos y centros de artes de los principales artistas y sus obras más relevantes del vídeo arte español –de los cuales ofrecemos un resumen en la página de Recursos–, se ha creado una base de datos catalogados por conceptos o palabras clave. Abarcamos tanto a los que han empleado el medio audiovisual en exclusiva (videoartistas,

realizadores, cineastas y colectivos) como a aquellos que ocasionalmente lo han utilizado. Se han seleccionado 107 artistas de los cuales se publica una ficha de información –breve biografía, 227 obras seleccionadas, descripción técnica de la obra, imagen de la obra, vídeo online, resumen de la obra– disponible *online*.

Facilitar este acceso, con el fin de romper las lecturas y momentos cerrados de un archivo físico, se relaciona con las consecuencias del archivo abstracto, sin restricciones de lugar ni de tiempo –inmaterial– que intuía Derrida, se acelerará desde los inicios de Internet –“porque el correo electrónico, está hoy en día, más aún que el fax, a punto de transformar todo el espacio público y privado de la humanidad, y, en primer lugar, el límite entre lo privado, lo secreto (privado o público) y lo público o fenomenal” (1997, p. 25). Y coincide con la voluntad y entusiasmo, en los orígenes del desarrollo de Internet impulsado por artistas, críticos y activistas, “de liberar la acción comunicativa de los intereses económicos (...) que la parasitan, así como a crear nuevas vías y canales de comunicación (...) donde poder contrarrestar las visiones hegemónicas (...) de los medios de comunicación tradicionales” (Prada, 2012, p. 78).

Asumimos así una nueva cultura de la memoria en la que el archivo digital sería una metáfora de su proceder. Wolfgang Ernst, quien más ha insistido en esta transformación y adecuación de las posibilidades de las tecnologías como desarrolla en “The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time” (2004), describe cómo afecta el reto digital a los archivos tradicionales en el ciberespacio: “las memorias estáticas, residenciales, se están reemplazando por formas dinámicas y temporales de almacenamiento en *streaming media*” (p. 47). Una propuesta que explica el paso del “espacio archivo” al “tiempo archivo”, mucho más próxima al funcionar de la memoria, y que, recogiendo el pensamiento de Henry Bergson, le lleva a afirmar que: “El espacio de la memoria está siendo reemplazado por una serie limitada de entidades temporales. El espacio se temporaliza, con el paradigma de archivo siendo reemplazado por una transferencia permanente, una memoria reciclable” (p. 50). Una operatividad dinámica que impulsa una respuesta de los usuarios y que genera una memoria libre de una burocracia, “constructiva en lugar de reconstructiva”, que modifica cualquier propuesta de investigación relacionada con la difusión del saber, de hecho: “las bases de datos en red marcan el comienzo de una relación con el conocimiento que disuelve la jerarquía asociada con el archivo clásico” (p. 51).

De tal forma que se modifica la *episteme*, el conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo, como propone Ernst en “Dis/continuities: Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?” (2006), a partir de las consecuencias de las nociones de *La arqueología del saber* (1969), propuestas por Foucault, en el contexto de los nuevos medios de comunicación, donde los archivos no son “lugares de memoria”, sino que actúan como “rizomas” (p. 107) y cuyo deseo va más allá “del volver a reducirlo al orden clasificatorio”, generando “el terreno futuro para las excavaciones anarqueológicas de los medios” (p. 120). El método analítico arqueológico –cuyas formas discursivas están más allá de normas, sometido a discontinuidades, a eventos que acontecen, a una teoría-práctica de multiplicidades– podría concebirse, en consecuencia, como una anarqueología.

Finalmente, compartimos la pregunta que se hace Ina Blom como introducción del libro *Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social* (2017), respecto a las consecuencias y las posibilidades de estas transformaciones. Partiendo del concepto de “reflexividad”, “la sociedad, para existir, debe tener una autoimagen. La memoria cultural (...) es un retrato: nos permite ver quiénes somos y quiénes hemos sido. La sociedad es memoria, y la memoria es reconocimiento, identidad” (p. 14). ¿Pero qué sucede cuando el marco donde se sostiene es inestable, disperso, fragmentado, dinámico? En la aproximación a una posible respuesta se halla de nuevo el desafío. Los archivos son lugares de reflexión que “ya no es un fondo o base neutral, el tiempo y la temporalización se han convertido en un primer plano dinámico, un objeto crítico en sí mismo” (p. 15). Una plataforma que puede generar contextos siempre nuevos desarrollando situaciones de “creatividad” (p. 18).

Guiados por esta convicción, el proyecto ARES amplía las posibilidades de los discursos y narraciones visibilizando la diversidad, la identidad nómada, la deconstrucción de los modelos de representación y la experimentación con nuevos imaginarios. La máxima aspiración será mostrar las propuestas videoartísticas y analizarlas desde una perspectiva teórico-crítica. Activando la memoria de nuestra historia a través de aquellas imágenes en movimiento que recogen las discontinuidades del relato. ¿Qué fue lo que vivimos y sentimos? ¿Cómo lo vivimos y sentimos ahora? Desenmascarando lo privado y lo público que no fue, ni es dicho (Fig. 1, Fig. 2. A.B.).

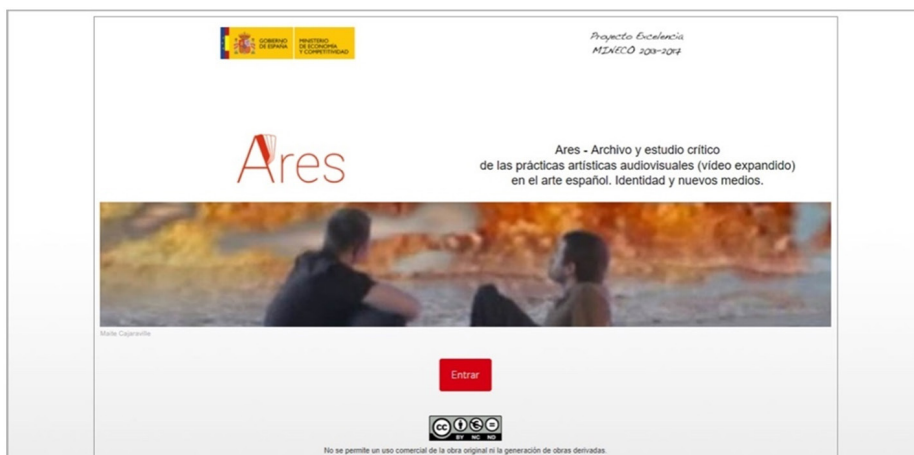


Figura 1. Home del archivo Web ARES, 2015-2017. (<http://www.aresvisuals.net/>).

Oliver Grau, Wendy Coones y Viola Rühse plantean en *Museum and Archive on the Move* (2007) la necesidad de asumir, por parte de las instituciones, las transformaciones del desarrollo de la era digital dadas las “nuevas herramientas de presentar, coleccionar, acceder (artefactos culturales), conectarse, explorar, investigar, administrar y visualizar datos” (p. 9). Desde la investigación en videoarte, nuestro proyecto, a través del archivo Web, no podía dejar de lado este reto y, en la medida de lo posible, hemos intentado que el material estuviera al alcance de la sociedad.

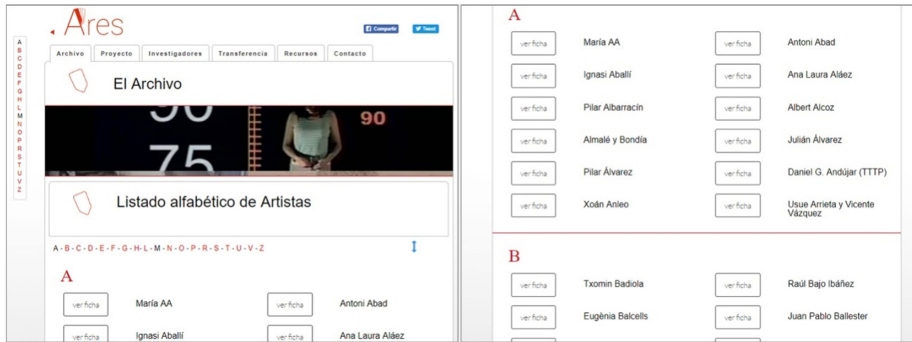


Figura 2A. Imágenes “Sección de archivo”. (<http://www.aresvisuals.net/archivo/>).

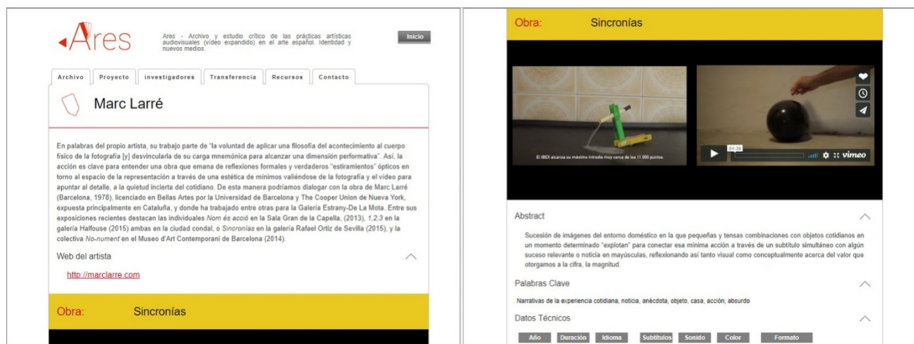


Figura 2B. Imagen “Ficha de Artista y Obra”. (http://www.aresvisuals.net/fichas/55_larre_marc/).

5. La palabra escrita. Un discurso connotado, versátil y posicionado.

Abogo por las políticas y epistemologías de situación, posicionamiento y ubicación, donde es la parcialidad, y no la universalidad, la condición para ser escuchado y expresar expresiones de conocimiento racional. (...) Estas pretensiones son sobre la vida de las personas. (Haraway, 1997, p. 291)

Factores de raza, clase, género, preferencia sexual y antecedentes culturales juegan un papel importante en tanto la producción como el consumo de conocimiento. Cada discurso cultural, incluido el de la historia, debe reconocer la medida en que los valores de los que depende son partidistas y relativos. (Moxey, 1994, p. Xiii)

Los supuestos metodológicos que guían nuestras pesquisas, el archivo, la cartografía, el palimpsesto, la transferencia dinámica, inspiran la concepción del volumen impreso, *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (2017). Principios a los que podríamos añadir un análisis del discurso connotado, versátil y posicionado. Se buscaba que las palabras acompañen

a las imágenes y viceversa. Desde finales del siglo XX, la crítica, la teoría, la historia han ido evolucionando en su forma de entender la escritura sobre el arte a partir de las propuestas de Barthes, Kristeva, Foucault o Derrida, abriendo los discursos a los procesos de construcción de la subjetividad del autor y el receptor, impulsando un discurso connotado y versátil en el que lo público y lo privado conviven.

Keith Moxey, en *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (1994), realizó una de las primeras argumentaciones a favor de la transformación de la escritura sobre el arte, defendiendo que “sólo una apreciación de las diferencias teóricas nos permitirá comprender cómo la voz dominante está asociada con una posición política que puede ser apoyada o cuestionada”, apuntando la consideración de las circunstancias históricas pues están “inevitablemente caracterizadas por los conflictos políticos y luchas ideológicas”. Al mismo tiempo, su reivindicación en la teorización y la investigación de la consideración tanto de los “valores del presente” como de la “posición del intérprete” (p. XII), concluyendo que respecto “al trabajo de interpretación se encuentra en la superficie de la imagen, porque es allí donde lo que nosotros y otros han llevado a su comprensión pueden ser reelaborados y reutilizados en la producción de un nuevo significado cultural” (p. 110).

A partir de estos parámetros, el volumen se propuso a los críticos, teóricos, artistas e investigadores en relación a las nociones guía del archivo para construir una pluralidad discursiva sobre el videoarte y su capacidad de intervención en el imaginario colectivo en torno al relato de nuestra historia cultural como comunidad o nación, a la progresiva reivindicación respecto a la igualdad de género y la libertad sexual, a la visualización política de lo cotidiano, al compromiso con la raza y la construcción cultural. Los autores de los textos –Ana Martínez-Collado, Menene Gras Balaguer, Josu Rekalde, Pedro Ortuño, Gabriel Villota Toyos, Susana Blas, Carlos Trigueros Mori, Rosalía Torrent, Rocío de la Villa, Virginia Villaplana, Héctor Sanz Castaño, Elvira Burgos, Juan Guardiola, Salomé Cuesta y Bárbaro Miyares, y José Luis Panea– se lanzaron a esta aventura y, desde el riesgo de la inmediatez del presente, afrontaron el reto de construir sus textos a partir de estas cinco nociones. Entre los temas que se abordan, destaca la relevancia del videoarte como experiencia de identidad y subjetividad, medio apropiado para narrar en un mundo fragmentario y global en el que confluye su carácter poético y político. Afrontan también su hibridismo tanto en forma como contenido; su desarrollo en los tiempos actuales de precarización cultural y los retos ante los avances tecnológicos que transforman las narrativas de las obras de vídeo. La cercanía del medio con nuestro quehacer cotidiano, desde la inolvidable afirmación “lo personal es político”, nos acerca, además, a cuestiones como la “domesticidad” de su producción, su implicación con los feminismos, la teoría *queer*, la afectividad y el trauma, así como aquellas que registran el discurso/imagen de la masculinidad y la homosexualidad o la capacidad del vídeo para mostrar la diferencia cultural y los flujos migratorios del mundo globalizado (Fig. 3).

En el volumen asumimos la propuesta histórica y pionera de Donna Haraway del “posicionamiento”, que implica responsabilidad y compromiso político. La cuestión es entonces: “¿Cómo posicionarnos para ver, en esta situación de tensiones, transformaciones, resistencias y complicidades?” (1997, p. 290). Si solo desde la parcialidad se dan las condiciones para ser escuchado y para expresar las pretensiones de la vida de las personas, será, de la misma forma, desde la unión de

visiones parciales, como se pueda tener una visión más amplia de la complejidad de la identidad y su visualización futura.



Figura 3. Imagen del volumen *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al video arte español*, 2017. (Diseño de Hugo López-Castrillo, imagen de portada de Marc Larré).

6. Discurso hablado. Acciones de comunicación directa.

¿Son otros sentidos distintos a la visión y la vista —el olfato, el tacto, el gusto, el movimiento físico— los que están directamente involucrados en las actuaciones o eventos audiovisuales? O, ¿son estos elementos extra-audiovisuales comunicados a través de medios audiovisuales, como, por ejemplo, al invocar memorias sensoriales? ¿Primeros planos y usos de percusión o los sonidos ambientales podrían comunicar tactilidad; primeros planos de comida podrían invocar el olfato y el gusto; la dinámica del movimiento o la edición de la cámara conjuntamente con el sonido puede incluso generar sensaciones como humedad y frescura? (Richardson y Gorbman, 2013, p. 21)

Con el fin de aproximarnos al material investigado, las prácticas audiovisuales, que destacan por esa aproximación a las posibilidades de la subjetividad, era imprescindible tener en cuenta su carácter de experiencia vivida, de discurso hablado, para que el contacto más directo se hiciera posible. El vídeo, producción de imagen en un espacio de tiempo y sonido, implica respuestas emocionales y sensoriales, incluso sensuales. En el estudio de John Richardson y Claudia Gorbman se propone un amplio panorama de posiciones teóricas sobre las consecuencias que en la sociedad tiene el desarrollo audiovisual en todas sus modalidades; “la intensificación resultante y la magnificación sensorial del audiovisual dan vida y entretenimiento a una interacción cada vez más íntima” (p. 7). Y, por tanto, en este proceso para conocer el significado de estos sentidos resulta imprescindible “entender lo que las personas hacen con ellas” (p. 32).

De nuevo nos encontramos que esta plasticidad vinculada a la experiencia, al cuerpo y al sujeto fue anunciada por Barthes, cuando en *El placer del texto* (1974)

se preguntaba sobre cuál sería la forma más próxima a la narración de la experiencia de ese sujeto en devenir y propone la de un texto hablado. “Una escritura vocal” que, recurriendo a la enseñanza de la retórica de la antigüedad, la *Actio* (recetas específicas para la exteriorización del discurso) deja la expresión al fenotexto (al código de la comunicación), mientras que la significancia al genotexto, que es sostenido “por el tono de voz y que, como la dicción, puede ser también la materia de un arte: el arte de conducir el cuerpo” (p. 108). Una escritura en alta voz, no fonológica sino fonética, que tal vez en aquel momento se encontrara en “el cine” y que hoy podemos extender a las prácticas audiovisuales. De tal forma que esta “escritura vocal” lo que busca

(en una perspectiva del goce) son los incidentes pulsionales, el leguaje tapizado de piel, un texto donde se pudiese escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, la del lenguaje. (p. 109)

Por último, era también nuestra voluntad acercar el proceso de investigación hacia la experimentación directa con sus procesos de producción. Aproximándonos a las teorías que defienden la práctica artística como investigación *–arts-based research* (Leavy, 2009)–, asumiendo las ideas cada vez más comunes que hablan del arte en términos de reflexión e investigación –el arte siempre es reflexivo–; en tanto no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes y los resultados de la práctica artística son difundidos en la comunidad investigadora (Borgdorff, 2012, pp. 28-56).

En este sentido, con la intención de evitar una investigación ajena a la experiencia del creador, al proceso, a la metodología del resultado y a la interacción con el público, se ha insistido en la participación, la comunicación a partir de los materiales del archivo, con el convencimiento de que una aproximación al mundo de los sentidos del objeto de estudio, el material audiovisual, y una aproximación a la “escritura vocal” resultaba una forma de retroalimentación que exigía la creación de seminarios o talleres.

The image shows a screenshot of a Vimeo video player interface. At the top left, the title "TALLER EMOCIONES" is displayed in a bold, blue font, with the subtitle "Miembro desde hace 11 meses" below it. To the right of the title is a navigation bar with statistics: 10 Videos, 0 Me Gusta, 0 Siguiendo, 0 Grupos, 0 Canales, and 1 Álbum. Below the title is a video thumbnail for "EMOCIONES CONFERENCIA / TALLER AUDIOVISUAL" with a "Seguir" button. A quote is visible: "Estamos vivos porque tenemos una vida psíquica, (...) ese fuero interno que permite recoger los ataques del interior y del exterior, es decir, los traumas psicológicos y biológicos y también las agresiones sociales y políticas. El imaginario los metaboliza, transforma, sublima, trabaja. Nos mantiene vivos." Below the quote is the text: "Julia Kristeva (1998), El porvenir de una revuelta, Seix Barral, Barcelona, 2000." To the right of the main video area is a section titled "Subidos recientemente" with a link to "Ver los 10 videos". It features four video thumbnails: "Retrato en eco - Pablo M. Garrido" (hace 10 meses), "Acto y poder - Alberto de la Osa Langreo" (hace 10 meses), "De resaca emocional y desolación - Michi..." (hace 10 meses), and "Literalmente, rompiendo estereotipos - Pa..." (hace 10 meses).

Figura 4. Imagen del taller “Emociones”, 2015. (<https://vimeo.com/user40158899>).

Para desarrollar esta dinámica se propusieron dos ejes: aquel que hacía hincapié en las posibilidades de creación con el fin de experimentar con el material de investigación y aquel que se centraba en dar la palabra tanto a las obras, los artistas, los críticos y el público general. Respecto al primero, fueron significativos el taller audiovisual “Emociones” (marzo de 2015), en la asignatura *Estudios críticos de cultura visual* del grado de Bellas Artes en la misma Facultad de la UCLM, a partir del visionado de algunas obras del archivo organizados a partir de las categorías básicas de las emociones –dos positivas (el interés y la alegría) y siete negativas (la rabia, el asco, la angustia, el desprecio, el miedo, la vergüenza y la culpabilidad) (Reeve, 1994, p. 369)–, en el que se propuso a los alumnos elaborar un proyecto creativo entendiendo la emoción aquí como punto de partida que se esconde e impulsa el proceso (Panea, 2015) (Fig. 4); y el *Seminario de investigación* (noviembre de 2016), dentro del Máster en *Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales*, en el que, a través de la exposición de las distintas cartografías conceptuales y artísticas a partir de los trabajos en el archivo, se propusieron y debatieron modos de investigación. Respecto al segundo eje, destaca el encuentro de artistas “La situación 2016. Arte-por-venir” (octubre de 2016), en el que se invitó a seis artistas –Cabello/Carceller, María Cañas, Sally Gutiérrez, Rogelio López Cuenca, María Ruido y Laura Torrado– presentes en ARES para explicar y visualizar sus trabajos a partir de la pregunta: ¿cuál es la función de lo poético en el trabajo de lo común? (Fig. 5. A, B.); y finalmente, en el seminario *Secuencias de la experiencia. Dinámicas identitarias a través del videoarte en España* (noviembre-diciembre de 2017), se invitó a artistas y a teóricos –Ana Martínez-Collado, Menene Gras Balaguer, Susana Blas, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, José Luis Panea, Rocío de la Villa, Virginia Villaplana, Estibaliz Sádaba, Carlos Trigueros Mori, Josu Rekalde, Laura Baigorri, Toni Serra / Abu Ali–, a participar en un encuentro a través de mesas de debate y visionados de obras en las cuales explorar la capacidad del videoarte como herramienta crítica para el cuestionamiento de las estéticas-políticas de nuestro tiempo (Fig. 6.).



Figura 5A. Imagen del encuentro en La Situación 2016, Iglesia de San Miguel, Cuenca (Fotografía de Other Lands).

Figura 5B. Imagen del cartel “Visionado y diálogo con los artistas”. (Diseño de Lorena de la Cruz).



Figura 6. Cartel Seminario Dinámicas identitarias a través del videoarte, 2017. (Diseño de Carlos TMori, imagen de Manuel Onetti, Fotografía la autora).

7. Conclusión: afectar.

Es algo de la naturaleza de los procesos, en los cuales lo que se produce no es una repetición de ideas y sí una voluntad de crear, de transformar el orden de pensamiento, transformar los afectos y (...) la realidad social que nos rodea. (Guattari y Rolnik, 2006, p. 346)

Todo el proyecto ha partido del deseo de afectar. Proximidad hacia las transformaciones de las prácticas artísticas contemporáneas más actuales, como producciones simbólicas capaces de transmitir de forma inmediata las preocupaciones colectivas. Desde finales de la década de los 70, en todos los ámbitos de la reflexión, se ha ido consolidando el denominado “giro afectivo”, como propone Patricia Ticineto Clough (2007) en *The Affective Turn: Theorizing the Social*:

El afecto se refiere generalmente a las capacidades corporales para afectar y ser afectado o el aumento o la disminución de la capacidad de un cuerpo para actuar, participar y conectarse, de tal manera que la auto-afectación está vinculada al sentimiento de estar vivo, es decir, el sentir la existencia o la vitalidad”. (p. 2)

Las políticas de identidad desarrolladas en el arte contemporáneo, en su práctica y en su reflexión teórica refuerzan esta transformación individual y colectiva. La centralidad del cuerpo que las caracteriza es el argumento que apoya las tesis que defienden la capacidad del arte para afectar, para explorar las emociones, desarrollado más intensamente por las prácticas artísticas feministas, *queer* o poscoloniales. El proyecto se suma a aquellos que defienden un análisis que no solo se centre en el significado de la representación cultural, sino en cómo estas afectan; cómo derivan en propuestas de transformación social.

Las prácticas audiovisuales comparten las teorías del afecto desarrolladas en sus orígenes por Gilles Deleuze o Brian Massumi por constituirse como formas estéticas particulares. Gillian Rose en *Visual Methodologies* (2016), ante los distintos discursos para analizar, interpretar, aproximarse a las imágenes de nuestro tiempo, señala la necesidad de combinar ambas perspectivas. Los expertos en cultura visual coinciden en “un compromiso muy cercano con imágenes específicas. Ya sea deshaciendo cuidadosamente capas de referencias propias de la representación o respondiendo con sensibilidad a los afectos corporales” (p.10). Y John Richardson y Claudia Gorbman, quienes consideran inseparables al pensamiento discursivo y a su capacidad sensorial y fisiológica, afirman que:

Las formas de expresión audiovisual de gran riqueza estilística, sutil, abstracta, detallista, visceral, sensual o “no narrativa”, pueden sugerir una disposición afectiva más que narrativa, que tiene lugar dentro de un contexto histórico que proporciona significados. (2013, p. 26)

Ninguna inocencia respecto al acto de visión de las imágenes. Este discurso se enmarca en el “giro visual” contemporáneo que proponía W. J. T. Mitchell (2009) –definiendo un estado en el que destaca la preeminencia de las nuevas tecnologías de la comunicación, la información y la imagen–. En el que nuestra cultura como producción subjetiva de los valores estéticos, sociales, políticos y económicos se ve inmersa en el territorio de lo visual (Mirzoeff, 2003). Es así que Gillian Rose destaca que los efectos sociales movilizados por la imagen (2016, pp. 16–22) son cruciales en la producción y reproducción de visiones de diferencia social (Fyfe and Law, 1988); influyen en cómo las imágenes son miradas (Berger, 2016); evidencian la diferenciación cultural (Alpers, 1987); están condicionados por la circulación de las imágenes y dependen de la institución a la que pertenecen.

ARES asume, con la tendencia de la “micropolítica” en el campo social, política a pequeña escala (Deleuze y Parnet, 1980), “un agenciamiento maquinico de deseo, incluidos el uno en el otro, y en conexión con un prodigioso afuera que de todas formas hace multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 27), que procura el hacer –“son *haecceidades*, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas”– y el “poder de afectar y de ser afectado” (p. 264). Frente a las formas de producción de subjetividad habituales impuestas –“codificaciones preestablecidas”– por la sociedad, hay que apostar por otros procesos de “subjetivación singulares”, otros modos de sensibilidad, de relación, de producción y creación cuya “singularización existencial”, como defiende Suely Rolnik, que desarrollen una capacidad de acción política y transformación social “que coincida con (...) una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 29).

Concluye así el artículo habiendo recogido la relación del proyecto de investigación con aquellas nuevas iniciativas epistemológicas y metodológicas que buscan estrategias para la constitución de nuevos territorios, que finalmente derivan en la voluntad de participar de un ámbito del discurso que pretende favorecer otros espacios de vida y de afecto. En el que se incluye el deseo de incidir en la tensión producida por las cartografías dominantes, tanto por las propias características del medio audiovisual analizado –por su plasticidad, narratividad y emotividad, por surgir

desde aquello que afecta a nuestros cuerpos—; como por defender una concepción de la investigación entendida como un proceso de doble dirección entre los materiales producidos y su recepción pública. Imágenes en movimiento y palabras, creadores, investigadores y receptores, que confluyen en un mismo interés.

Referencias

- Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. (Trad. C. Luca de Tena). Madrid: Herman Blume (Original en inglés, 1983).
- Bal, M. (2006). “Conceptos viajeros en las Humanidades”. (Trad. Y. Hernández y Y. Pérez Sánchez). *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n° 3, 27-77 (Original en inglés, 2002).
- Baron, J. (2014). *The archive effect: Found Footage and the Audiovisual Experience*. London: Routledge.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías* (12ª ed.). (Trad. H. Schmucler). México; Madrid: Siglo XXI (Original en francés, 1957).
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto y lección Inaugural* (Trad. N. Rosa y O. Terán). México; Madrid: Siglo XXI (Original en francés, 1973).
- Berger, J. (2016). *Modos de ver* (3ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili (Original en inglés, 1972).
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (Trad. B. Echeverría). México: Itaca. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Blom, I. (2017). “Introduction. Rethinking Social Memory: Archives, Technology, and the Social”. En I. Blom, T. Lundemo y E. Røssaak (Eds.), *Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social* (pp. 11-38). Amsterdam, Amsterdam University Press. doi: <http://dx.doi.org/10.2307/j.ctt1jd94f0.4>
- Borgdorff, H. (2012). “The Debate on Research in the Arts”, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (pp. 28-55). Amsterdam: Leiden University Press.
- Buchloh, B. (1999). “Atlas/Archive”. En A. Coles, *The Optic of Walter Benjamin* (Vol. III). Londres: Black Dog Publishing Limited.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. (Trad. A. Cardín). Madrid-Gijón: Ediciones Júcar (Original en francés, 1968).
- Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. (Trad. I. Agoff). Barcelona; Buenos Aires: Paidós (Original en francés, 1985).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas* (6ª ed.). (Trad. J. Vázquez y U. Larraceleta). Valencia: Pre-Textos (Original en francés, 1980).
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. (Trad. J. Vázquez). Valencia: Pre-textos (Original en francés, 1977).
- Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. (Trad. F. Vidarte Fernández). Madrid: Trotta (Original en francés, 1995).
- Ernst, W. (2004). “The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time”, *Open 2004, Nr. 7, (No) Memory*, 1-8. Disponible en: <https://www.onlineopen.org/the-archive-as-metaphor> fecha de consulta 29/7/2018.
- Ernst, W. (2006). “Dis/continuities: Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?”. En W. Hui Kyong Chun y T. Keenan, *New media, Old Media: A History and Theory Reader* (pp. 105-121). New York; London: Routledge.

- Fyfe, G. y Law J. (1988). "Introduction: On the invisibility of the visible". En G. Fyfe y J. Law (Eds.), *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations* (pp. 1-14). London: Routledge.
- Foster, H. (2016). "El impulso de archivo". (Trad. C. Qualina). NIMIO. *Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, n° 3, 102-125. (Original en inglés, 2004).
- Foucault, M. (2002). *Arqueología del saber* (Trad. A. Garzón del Camino). Argentina: Siglo XXI Editores (Original en francés, 1969).
- Giddens, A. (1997). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (Trad. J. L. Gil Aristu). Madrid: Península (Original en inglés, 1991).
- Grau, O., Coones, W. y Rühse, V. (2017). "Museum and Archive on the Move. Introduction". En O. Grau, W. Coones y V. Rühse (Eds.), *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in Digital Era* (pp. 9-21). Berlin, Germany: Walter De Gruyter.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. (Trad. F. Gómez). Madrid: Traficantes de sueños (Original en portugués, 2005).
- Hall, S. (1999/2002). "Introduction. Looking and Subjectivity". En J. Evans y S. Hall (Eds.), *Visual Culture: The Reader* (2ª ed.) (pp. 309-314). London: Sage.
- Haraway, D. (1988/1997). "The Persistence of Vision". En K. Conboy, N. Medina y S. Stanbury, *Writing on the Body Female Embodiment and Feminist Theory* (pp. 283-295). New York: Columbia University Press.
- Jay, M. (2003). "Regímenes escópicos de la modernidad". En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. (Trad. Alcira Bixio) (pp. 221-252). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica (Original en inglés, 1988).
- Jordan, B. y Morgan-Tamosunas, R. (2000). "Introduction". En B. Jordan y R. Morgan-Tamosunas (Eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold.
- Kristeva, J. (2000). *El porvenir de una revuelta*. (Trad. L. Miralles). Barcelona: Seix Barral (Original en francés, 1998).
- Leavy, P. (2009). *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*. Nueva York: The Guilford Press.
- Martínez-Collado, A. (2017). "Imágenes/secuencias, políticas de la identidad y de la vida a través del videoarte en nuestra historia reciente". En A. Martínez-Collado y J. L. Panea (Eds.), *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (pp. 21-48). Madrid: Brumaria y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. (Trad. Y. Hernández Velázquez). Madrid: Akal (Original en inglés, 1994).
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. (Trad. P. García Segura). Barcelona: Paidós (Original en inglés, 1999).
- Moxey, K. (1994). *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Panea, J. L. (2015). "Emociones: del "fuero interno" al "imaginario". Estadios de un análisis audiovisual". *Cuestiones Universitarias. Revista del centro de investigación en Ciencias Sociales y Artes*, n° 5, 80-92.
- Prada, J. M. (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- Reeve, J. (1994). *Motivación y emoción*, México; Madrid: McGraw Hill/Interamericana.

- Richardson, J. & Gorbman, C. (2013). "Introduction". En J. Richardson, C. Gorbman y C. Vernallis (Eds.), *New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Rolnik, S. (2008/2010). "Furor de archivo". (Trad. D. Kraus). *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n° 7, 115-129.
- Rose, G. (2001 / 2016). *Visual Methodologies: an Introduction to Researching with Visual Materials* (4ª ed.). London: SAGE.
- Ticineto Clough, P. (2007). "Introduction". En P. Ticineto Clough y J. Halley (Eds.), *The Affective Turn: Theorizing the Social* (pp. 1-32). Durham: Duke University Press, 2007.
doi: <https://doi.org/10.1215/9780822389606>