

**Teresa Bordons**  
Archivos posibles



## Archivos posibles

Teresa Bordons

A finales del año 2007 el director de la edición número 28 de la Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Ivo Mesquita, anunció que la del 2008 sería una bienal vacía, a partir del argumento de que “no estamos mirando [sino] perdiendo el sentido de la mirada” (“La bienal vacía”). El gesto fue interpretado por muchos como justo y necesario. El tema en sí no era nuevo, desde las "Zonas de Sensibilidad Pictórica e Inmaterial" que Yves Klein proponía a su público en galerías vacías hace cincuenta años, hasta Björk cantando “ya lo he visto todo” mientras su personaje se va quedando ciego en la película de Lars von Trier *Bailando en la oscuridad*. Ceguera y vacío que José Luis Brea entendía precisamente en su comentario sobre la película como síntoma de “la fatiga enorme de la representación” (“Lo has visto ya todo”) y que Miguel A. Hernández-Navarro diagnosticaba de “ceguera histórica” producida por el impacto con la nada absoluta tras la hipersaturación visual (“El arte contemporáneo”); otros referentes inevitables, *La estética de la desaparición* y *El procedimiento silencio* de Paul Virilio, o el dictamen de Yves Michaud sobre el estado actual del arte como “gaseoso”, tendiente a la fuga y la evaporación. El triunfo de la imagen excesiva llevaría a un hastío de tal calibre que impediría ver nada. Así, la decisión para la bienal de São Paulo -una de las más veteranas del mundo y la más importante y la primera de Latinoamérica- de hacer una pausa visual de estrategia dentro de su trayectoria no resulta fuera de un contexto amplio de discusión, sino que, más bien, se podría entender como realización dentro del perímetro de lo institucional de muchas prácticas y discursos artísticos contemporáneos que se han venido ocupando de la hipervisibilidad y sus descontentos en los últimos tiempos.

La suspensión simbólica decretada por Ivo Mesquita interesa específicamente en estas líneas en atención a la manera en que se estableció desde el inicio de la propuesta una relación directa entre exhibir un piso vacío del pabellón de exposición y poner simultáneamente a disposición del público en otro los archivos de las anteriores ediciones del evento, los archivos de las más de 200 bienales existentes hoy en el mundo y una serie de trabajos seleccionados para la bienal en referencia a, traduciendo las propias palabras de Mesquita, “la memoria, las narraciones, la historia” (Werneck). Estaríamos pues, en

pocas palabras, ante la suspensión simbólica y temporal del presente sobre el fondo de contraste del pasado. Ese espacio-tiempo sin nada, como aplicación del “procedimiento silencio” de Virilio, es un compás de espera cubierto por el regreso al archivo, que se entiende así como fuente de una posibilidad de narración entre pasado y futuro. El proyecto de la bienal brasileña no escapa a la hiperinflación de discursos sobre la memoria en las últimas décadas, que, por ejemplo, Andreas Huyssen interpreta como un deseo de historias estables en un presente empeñado en la dificultosa “búsqueda del futuro perdido” que da título a su libro. El contacto directo que la bienal de São Paulo propone desde su título, “On living contact”, en todas las actividades de su planta baja que evitan productos artísticos únicos, resueltos y perdurables genera el contenido fluido que cancela la interpretación del vacío de la planta superior como un silencio total, radical, “verdadero” si se permite la palabra. La sala del edificio de Oscar Niemeyer no está vacía por escasez, está vaciada de abundancia. En este sentido, y como el mismo Mesquita ha afirmado, el espacio silencioso de la exposición quiere ser un espacio político que, incluso, entenderíamos en el sentido de la relación estética-política de Jacques Rancière, articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad y modos de pensar estas relaciones. En esta repartición de espacios, prácticas y silencios que se da en la propuesta de la bienal 28 de São Paulo la presencia del material de archivo marca una intención de visión en retrospectiva, de historia pasada desde la que evaluar un presente temporalmente suspendido pero no desarticulado ni autónomo; sería una propuesta de articulación entre lo que el historiador Reinhart Koselleck ha denominado espacio de experiencia, o el pasado hecho presente, y horizonte de expectativa, o el futuro hecho presente, aunque, según François Hartog, en el régimen de historicidad en que nos enmarcamos se ha cortado toda relación entre espacio de experiencia y horizonte de expectativa y el presente vive en una continua abolición de sí mismo, en una aceleración perpetua marcada por una ciega fuga hacia delante, sin vínculos con el pasado y sin proyecciones hacia el futuro, un futuro perdido según Huyssen. En esta coyuntura la propuesta de Mesquita involucra documentos, memoria y posibles formas de hacer y no hacer, haciendo explícitas sus relaciones en la conformación de un régimen de historicidad, un régimen estético y un régimen escópico en los que cobran especial relevancia los conceptos revisados y reformulados del archivo.

Los archivos por su propia naturaleza descansan en la heterogeneidad y su pretensión de totalidad está desde el inicio marcada y lastrada por lo que Jacques Derrida diagnosticó como mal o “fiebre de archivo”, un deseo compulsivo por alcanzar orígenes, verdades, y consumirse en su propia búsqueda. Nada habría más problemático, según Derrida, que el concepto archivado en la palabra “archivo”. Nada quizá entonces tan susceptible de

cuestionamientos y autocuestionamiento como el archivo visual. Habría que sumar a la tensión subyacente en el archivo entre memoria y certeza, por un lado, y por otro, parcialidad e imposibilidad de totalidad, la doble condición de revelación y ficción latente en la imagen visual a lo largo de su historia, de manera que en los posibles archivos visuales siempre residirá una imposibilidad.

En las discusiones en torno a las estrategias de espectacularización y banalización con que las prácticas discursivas han explotado todo pasado para alzar sus monumentos de memoria, lo que Gérard Wajcman denominó “el objeto del siglo”, la Shoah, el Holocausto, el exterminio de los judíos como agujero negro del siglo XX, ha sido sin duda la cuestión que en muchos casos se ha erigido como epítome del debate, enfrentando a intelectuales como el mismo Wajcman, Claude Lanzmann o Jean Francois Lyotard que han argumentado acerca de la irrepresentabilidad visual del Holocausto, con otros como Jean-Luc Godard, George Didi-Huberman y Jean-Luc Nancy que abogan por la necesidad de la representación. La polémica se polariza entre la desconfianza ante la imagen-fetichismo y la imagen-simulacro que desvirtuarían toda verdad que pretendiera expresarse en ellas y, por otro lado, la exigencia de respeto a las imágenes como vestigio, como testimonio y como memoria debida a las víctimas. Así, Didi-Huberman ha defendido *pese a todo* -citando el título de su libro- las cuatro imágenes tomadas clandestinamente fuera de la cámara de gas en funcionamiento del campo de Auschwitz por un miembro del comando especial y sacadas del campo a escondidas con peligro de la vida del responsable, entendiendo que son un fragmento arrancado a “un fondo de imposible” (*Imágenes pese a todo*, 158) y Nancy ha afirmado que en la cuestión de la representación de los campos es preciso evitar caer en la ilusión de presencia íntegra en una imagen que, por su misma naturaleza representativa, siempre implica la ausencia de la cosa misma, lo cual no supone dejarse arrastrar por una defensa mística de lo inefable sino dejar abierta la verdad en su irrepresentabilidad.

El más delicado ejemplo que el mismo Nancy propone en su argumentación, con extrema cautela, es la serie *Lego Concentration Camp* (1996) del artista polaco Zbigniew Libera que aplasta contundentemente cualquier pretensión de contener en una representación visual la plena presencia del horror a través de la presentación ridícula al extremo elegida. No cierra, cancela, ni contiene en una imagen o una obra, ni restaura con falsas reconstrucciones de verdad un significado que nunca haría justicia, nunca estaría a la altura. Si, en términos de Giorgio Agamben en su ensayo *Lo que queda de Auschwitz*, la aporía de Auschwitz es precisamente la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión, las imágenes que la manifiesten serán aquellas que no cancelen el espacio de ausencia en nombre de la imposibilidad de mostrarlo todo,

comprenderlo todo. Un planteamiento no muy distante de la *aproximación dialéctica* que requería Didi-Huberman entre “palabra y silencio, carencia y resto y lo *imposible y pese a todo*” (*Imágenes pese a todo*, 158). Según Pedro Cruz Sánchez en *La muerte (in)visible*, la polémica sobre la posibilidad de representación visual de los campos de exterminio nazis señalaría un momento de la imagen todavía como instante de verdad, una fase en la historia de las imágenes como productoras de verdad y de sentido, que habría terminado simbólicamente con las imágenes del derrumbe de las torres gemelas en Nueva York transmitidas el 11 de septiembre de 2001 que caracterizarían una fase de imagen ficción, porque lo que el espectador global estaba viendo en televisión ya lo tenía en la retina, ya lo había visto en narraciones ficcionales. Este estadio se habría agotado a su vez para dejar paso a una imagen no productiva, postficcional, de agotamiento y hastío donde todo ha sido excedido por la representación. El vídeo de Rony Baumann y Eyal Sivan *The Specialist: Eichmann in Jerusalem* (1999) sería un ejemplo susceptible de discutirse en esa franja ambigua entre el triunfo diabólico de lo simulacral que anula cualquier contenido de verdad y las revisiones y reconfiguraciones del material de archivo que recomponen otros contenidos de verdad. Construido a partir de la edición de material filmado durante el juicio en el año 1961 al oficial nazi Adolf Eichmann, responsable del traslado de millares de judíos a campos de concentración y exterminio, el film se aproxima a la representación visual, gestual y dialogada de la “banalidad del mal” que Hanna Arendt argumentó en su seguimiento del juicio a Eichmann, y mediante la descomposición o deconstrucción de la secuencia en la grabación original y su reorganización no cronológica, ni completa ni fiel al material de archivo reconoce ese depósito de significados al tiempo que pone en evidencia la tensión siempre latente en cualquier archivo entre la totalidad y la fragmentación.

Supuestamente rebasados los límites entre verdad y ficción, desdibujadas las posibilidades de confianza en los archivos como depositarios de instantes de verdad en la fase postficcional de la imagen, sin embargo en esa franja de indeterminación que no anula la posibilidad de sentido sin aferrarse a originales de verdad, se revelan archivos posibles, reunidos precisamente desde la lucidez de que son imposibles como testimonio de verdad y que, pese a todo el cansancio de la representación, crean, distribuyen y conservan imágenes, por la misma extrema desconfianza hacia otras maniobras que en nombre de un archivo garante de pasado cancelen el presente. Son archivos posibles que exhiben precaución ante los procedimientos silencio que pretendan hacer frente a la imagen excedida intentando recuperar una imagen verdad nostálgica de un pasado pre-ficción idealizado.

A partir de más de quinientas diapositivas tomadas en las décadas de los 50 y los 60 del pasado siglo por integrantes de una familia que nunca conoció, la artista mexicana Daniela

Franco ha organizado un álbum de fotos que sin pretender la reconstrucción de una historia, la restitución de una verdad o la recuperación de un pasado establece una complicidad con nuestra propia historia visual a través de la estética del fotógrafo aficionado, del fotógrafo aficionado de la era de la imagen analoga. Las fotos fallidas, las tomas borrosas, las fotos cortadas, las destinadas -quizás- a no ser elegidas para un álbum, son retomadas con especial interés por el ojo de Daniela, que ella misma define como sobresaturado e incapaz de sorprenderse

Que sus fallas técnicas tengan sentido convertidas en mérito estético en un presente saturado de imágenes de excesiva perfección técnica, quizá no sea nada excepcional pero lo que interesa de manera especial destacar aquí es lo que quizás pudiera resultar obvio en exceso en un principio: que su soporte físico, el hecho de tratarse de imágenes analógicas y no digitales, determinó su conservación y su transformación o contextualización en objetos potenciales de una mirada estética. Si aceptamos una de las argumentaciones centrales de Derrida en *Mal de archivo* al considerar de qué modo marcó el desarrollo del psicoanálisis el uso de la libreta de notas y la correspondencia escrita a mano como soportes de registro entre Freud y sus colegas, diremos con él que determinada estructura técnica no sólo conserva unos contenidos del pasado que existieron independientemente del archivo o el registro, sino que el soporte constituye lo conservado y determina sus relaciones con el futuro. En otras palabras, muchas de las tomas descentradas o borrosas de esta familia hubieran sido eliminadas de una cámara digital con un click, sometidas a un proceso de selección expedito mucho menos estricto y menos conservador que el involucrado en la espera de un tratamiento de revelado que culminaba, en el proceso de la fotografía fotoquímica, con el contacto con la imagen impresa como el respaldo material de la impresión de la luz y el tiempo, la materialidad del tiempo grabada en la placa fotográfica, la posibilidad de encuentro entre el Entonces y el Ahora en un destello del que hablaba Walter Benjamin.

El álbum doméstico de esta familia anónima nos involucra porque todavía nuestro tiempo, en nuestra persona o en los nuestros, se reconoce en álbumes como los suyos, en esa fase de la historia de la imagen que terminaría según Nicholas Mirzoeff a comienzos de la década de los ochenta con la aparición de la imagen digital. Mientras trabajamos en la creación de nuestros actuales archivos de fotos digitales, seguimos estando vinculados sin embargo al archivo de aquella modernidad, aun cuando nuestra historia visual, la contemporánea, esté siendo registrada en imágenes digitales que carecen del soporte tangible, que necesitan de dispositivos que lean su información como píxeles. La imagen-materia empezó hace unas décadas a ser sustituida por una imagen-tiempo, en términos

de José Luis Brea, quien ha descrito esta fase de transición como un cambio de régimen escópico o de condiciones de posibilidad de visibilización que ponen en suspenso la promesa de duración de la imagen como instante de verdad, o con otras palabras de Brea, la transición de un archivo depósito a una memoria RAM (*Cultura RAM*).

En este contexto el proyecto de Daniela Franco está lejos de trabajar en la restauración nostálgica del pasado como un valor para el presente, lejos de una estética identificada con valores esenciales sublimados en la forma artística pero, al mismo tiempo, tampoco se puede confundir con un cínico regodeo en la desacreditación de todo referente, en la negación de una historia. Más bien, al seleccionar, editar y armar el álbum que no fue con el material que ha llegado a sus manos, Daniela activa un filtro visual inaccesible en su momento para sus contemporáneos, con el que mirar al mismo tiempo desde cierta distancia y en la complicidad, con la mirada que resulta de dejarse seducir por el archivo, más como generador de un liberador derroche de juegos de hacer que como depósito prometedor de revelaciones que haya que conservar.

Si algún archivo se ordena con honestidad a partir de la premisa de que ninguno de sus documentos aportará evidencias sobre el objeto de su custodia es el del Atlas Group de Walid Raad, dedicado, como explica su página web, a investigar y documentar la historia contemporánea de Líbano. La clasificación de sus tres tipos de documentos es muy ilustrativa: documentos que el grupo produce y que atribuye a personajes u organismos ficticios concretos, documentos que el grupo produce y que atribuye a personajes u organismos anónimos y, finalmente, documentos que el grupo produce y que atribuye al Atlas Group. Nadie puede sentirse engañado puesto que la naturaleza de sus fuentes es descrita claramente a la vez que el archivo se aplica en cumplir con el objetivo trazado: investigar y documentar. Si recordamos a Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la historia*, “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo *tal y como verdaderamente ha sido*”. Entre los documentos del archivo del Grupo Atlas están los adjudicados un tal Dr. Fakhouri en su libreta de notas número 72 que registran las apuestas de un grupo de historiadores que se reunían durante la guerra del Líbano los domingos en las carreras de caballos y dan cuenta para nosotros de una narración ficticia que documenta la mejor evidencia, la imposibilidad de hacer coincidir hechos y verdad, como argumentaba Agamben, la dificultad de coincidencia entre la historia y su imagen.

Se trataba de apostar sobre la distancia que mediaría entre la línea de meta y el caballo ganador según quedara registrada en la fotografía que al día siguiente diera testimonio del hecho en el periódico. El caballo siempre sería fotografiado un poco antes o un poco

después del instante exacto de cruzar la meta. Volviendo a las tesis sobre la historia de Benjamin, “El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible” (*Tesis de la historia V*). En los trabajos del Atlas Group, Lee Smith identifica como firma la afinidad entre velocidad y desaparición al captar algo por sorpresa, justo después o justo antes del momento. Nunca lo que verdaderamente fue. La única posibilidad del archivo, los únicos archivos posibles de las guerras civiles del Líbano serán los que den cuenta de una doble ausencia, esa doble ausencia que es la definición de la historia en términos de Jacques Rancière, la de lo que ya no está y la de lo que nunca estuvo según se cuenta.

El artista libanés Walid Raad es también intermediario entre los documentos de los archivos del Atlas Group y el público en múltiples conferencias que ignoran los límites entre la ponencia académica y el performance, de manera semejante a como, argumentando incansablemente acerca de la necesidad de registrar esa historia, se mezclan datos históricos con relatos y personajes ficticios. Así los detalles de la marca, modelo y año de los autos que se utilizaron en los atentados con coche-bomba en Líbano entre el 75 y el 90 registrados por el apócrifo Dr. Fakhouri en otra de sus libretas custodiadas en los archivos.

El planteamiento de Raad es claro, “it is that it’s not a question of returning to the origin, it’s a question of the future. It’s a question of the production of a narrative that rings true to the subject ” (Wilson-Goldie)<sup>1</sup>. Un entendimiento no muy distante de la dialéctica de Benjamin en que se vinculan pasado y futuro en un instante de reconocimiento. En el contexto de la imagen postficcional que argumentaba Cruz Sánchez, pasada la etapa de la imagen como instante de verdad, en un presente más RAM que disco duro, todavía sería relevante, sin embargo, el *punctum* de Roland Barthes, en aquello que “suena a verdad”, “rings true”, dentro del tejido de todas las narraciones escritas y visuales de un archivo que reniega de entrada de la posibilidad de dar cuenta exacta y veraz de aquello que pasó pero no de que existió una historia.

La serie *Secretos del mar abierto*, en la división de documentos atribuidos a personas u organismos anónimos de los archivos del Atlas Group, daría cuenta de en qué medida la relevancia estética del trabajo de Walid Raad, estética en el sentido ya mencionado de Jacques Rancière, se inserta en el marco del archivo posible de nuestra contemporaneidad, utilizando el término archivo como lo describió Michel Foucault, como el sistema general

---

<sup>1</sup> “no se trata de regresar al origen, es una cuestión de futuro. Es cuestión de producir una narrativa que suene a verdad al sujeto”.

de posibilidades de enunciados y en este caso de producciones visuales. Ese archivo visual de una época que contendría también lo no visto pero posibilitado por el sistema de reglas de visualidad. Un archivo de visualidad en el que Miguel A. Hernández-Navarro señala la relevancia de los puntos ciegos de la visión y que denomina archivo escotómico en tanto no se anulan las fallas de visibilidad, escotomas, sino se ponen de manifiesto como resistencia a las estrategias dominantes del régimen del espectáculo (“La visión pulverizada”).

*Secretos del mar abierto* se presenta en la página web del Atlas Group como una serie de seis imágenes digitales de 110 por 183 centímetros –aunque se ofrecen ocho de ellas para ver- que fueron halladas en excavaciones en el distrito comercial de Beirut después de su demolición en 1992. Se explica que tras un tratamiento especializado realizado en Francia, en cada una de las piezas monocromas en distintos tonos de azul salió a la superficie una pequeña imagen en blanco y negro mostrando grupos de personas las cuales, tras investigar, se encontró que habían muerto en el Mediterráneo entre 1975 y 1990. Es posible que haya quien se haya dejado llevar por la seducción de la revelación, del hallazgo del testimonio visual que haga justicia a las víctimas de la historia, a pesar de que la información está ahí para no llevarnos a engaño. Los *Secretos del Mar Abierto* señalan en sus zonas de no visibilidad la crisis de la imagen, entre la fatiga de la representación, la no renuncia al placer de lo visual y la resistencia a ceder sin más toda posibilidad de articular una historia. En la sutil ironía de la gama de azules de mar está el límite y su superación de una estética modernista de lo sublime que se contrapone a una posibilidad de la imagen como representación testimonial aunque sea ya también una posibilidad minada en un presente postfotográfico y postficcional. Los secretos revelados en la serie mediante las imágenes en blanco y en negro supuestamente halladas después de un sofisticado proceso técnico fueron creados por Walid Raad como parte de un archivo ficcional ilimitado que pone de relieve en sus complejos fragmentos imaginados la imposibilidad de tener acceso a todas las historias que constituyeron las guerras civiles del Líbano tal y como verdaderamente fueron.

Entre la rendición a las industrias de lo visual y la banalización de la memoria o el aferrarse a una pureza estética o histórica cabe la posibilidad productiva de la imagen inventada y escondida a propósito, como secreto abierto, como negación del silencio sin pretensiones de verdad original. Así entendemos los archivos del Atlas Group, como archivo de la visualidad posible contemporánea, en el que existen más registros que los restringidos a la imagen-simulacro o la imagen-sublime.

El trabajo del mexicano Mario García Torres en *My Westphalia Days* (2007) podría

articular una zona de encuentro en que se elabora una posibilidad de trabajar el simulacro y lo sublime dentro de un archivo expandido que considera la memoria, la ficción y el silencio. Durante el Proyecto de Escultura de Münster de 2007, la caravana itinerante por la ciudad que el artista Michael Asher ha presentado dentro de cada programación de la exposición desde su primera convocatoria en 1977, desapareció misteriosamente para reaparecer cuatro días después igual de enigmáticamente a las fueras de la ciudad. En una película de 16 mm García Torres siguió por la zona a un viejo Mercedes que arrastraba una caravana muy similar a la temporalmente desaparecida, en un viaje errático organizado por él mismo que propone una de infinitas reconstituciones ficcionales que llenen el vacío de los cuatro días en blanco. Así, las imágenes de *My Westphalia Days* pasarán a formar parte del archivo que desde 1977 han integrado las fotos de la caravana de Asher ubicada en distintos lugares de la ciudad, transformados o desaparecidos algunos a lo largo de treinta años. El impulso de arqueología estética y conceptual que caracteriza también otras producciones de Mario García Torres activa la memoria de uno de los representantes del conceptualismo histórico, haciendo explícito un espacio de experiencia, en término prestado de Koselleck, que reelabora el archivo visual y narrativo con una aportación de imágenes que vienen a resaltar el carácter de relato construido a lo largo de las cuatro convocatorias del proyecto de Münster en torno a la caravana de Asher, en un planteamiento que ya no respondería cabalmente a la apropiación, el simulacro o la nostalgia.

Como prevenía Derrida acercarse a los archivos puede generar una febril pasión por la revelación de un original, de un comienzo, de una verdad: “a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin” (*Archive Fever*, 91)<sup>2</sup>, sin embargo la amenaza de la fiebre se revela estimulante en la recreación de archivos que exploran posibilidades, vacunados contra remotas certezas o revelaciones sublimes. Puestos a las metáforas, de acuerdo al análisis de Nicolas Bourriaud como curador del Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008, “Estratos”, (Aguiar), estamos en un momento localizado entre la amnesia y la indigestión, coyuntura en la que tiene perfecto sentido la receta propuesta por Mesquita para la bienal de São Paulo, apostando por curarse de los dos males a la vez, con archivo y vacío, respectivamente. El remedio no resultará probablemente en una mejoría inmediata ni profunda en los sistemas complejos de exhibición global, pero es productivo al aplicarse en archivos posibles, ni simulados ni descreídos, que en el marco de una era postficción siguen construyendo ficciones. ■

---

<sup>2</sup> “un compulsivo, repetitivo y nostálgico deseo por el archivo, un deseo irreprímible de regresar al origen”.

## Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer III*. Pre-Textos: Valencia, 2000
- AGUIAR MUSELLI, Guadalupe. "Heterocronías y estratos. Nicolas Bourriaud en Murcia". (Edición digital) *elimbo*. 04/02/2008. [www.e-limbo.com/articulo.php/Art/2919](http://www.e-limbo.com/articulo.php/Art/2919). (Fecha consulta: 14 febrero 2008)
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia*. Edición y traducción de Bolívar Echeverría [http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/concepto\\_historia.html](http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/concepto_historia.html). (Fecha consulta: 22 febrero 2008)
- BREA, José Luis. *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Gedisa: Barcelona, 2007
- . "Lo has visto ya todo, no hay nada más que ver". 2001. (Edición digital) *Arts.zin*. [www.artszin.net/vol2/selma.html](http://www.artszin.net/vol2/selma.html). (Fecha consulta: 2 marzo 2008)
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro. *La muerte (in)visible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*. Tabularium: Murcia, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Archive Fever. A Freudian Impression*. The University of Chicago Press: Chicago&London, 1996
- HARTOG, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Universidad Iberoamericana: México, 2007
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro". *Revista de Occidente*. n° 297, Febrero 2006. (Edición digital) <[http://www.ortegaygasset.edu/revistadeoccidente/articulos/\(297\)MiguelA\\_Hernandez-Navarro.pdf](http://www.ortegaygasset.edu/revistadeoccidente/articulos/(297)MiguelA_Hernandez-Navarro.pdf)> (Fecha consulta: 29 febrero 2008)
- . "La visión pulverizada". (Edición digital) *No (ha) lugar*. 27/12/06. <<http://nohalugar.blogspot.com/2006/12/introduccion-la-visin-pulverizada.html>> (Fecha consulta: 2 marzo 2008)
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. FCE: México, 2002
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós, 1993
- "La Bienal vacía". *El País*. 09/02/2008. (Edición digital) <[http://www.elpais.com/articulo/semana/bienal/vacia/elpepuculbab/20080209elpbabase\\_7/Tes?print=1](http://www.elpais.com/articulo/semana/bienal/vacia/elpepuculbab/20080209elpbabase_7/Tes?print=1)> (Fecha consulta: 9 febrero 2008)
- MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007
- NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006
- RANCIÈRE, Jacques. *Los nombres de la historia. Un poética del saber*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993
- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Bellaterra, 2005.
- SMITH, Lee. "Missing in action: the art of the Atlas Group/Walid Raad". *ArtForum*, feb. 2003. (Edición digital) <[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_6\\_41/ai\\_98123137/print](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_41/ai_98123137/print)> (Fecha consulta: 22 febrero 2008)
- The Atlas Group Archives. (Edición digital) <<http://www.theatlasgroup.org/data/TypeFD.html>> (Fecha consulta: 24 febrero 2008)
- VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. México: Paidós, 2001
- . *La estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988
- WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001
- WERNECK, Alexandre. "The Art of Nothing: Ivo Mesquita and the Bienal Internacional de Arte de São Paulo." *Studio International*. 25/01/2008. (Edición digital) <<http://www.studio-international.co.uk/reports/bienal.asp>> (Fecha consulta: 15 febrero 2008)
- WILSON-GOLDIE, Kaelen. "Walid Raad: The Atlas Group Opens its Archives". *Bidouin*. Issue 2, fall 2004. (Edición digital) <[http://www.bidouin.com/issues/issue\\_2/01\\_all.html](http://www.bidouin.com/issues/issue_2/01_all.html)> (Fecha consulta: 21 febrero 2008)