

MEMORIAS AUDIOVISUALES POSANALÓGICAS Y PREDIGITALES. POR UNA PRAXIS DE ARCHIVOS EN AMÉRICA LATINA

Audiovisual Postanalogue and Pre-digital Memories.
Towards an Archival Praxis in Latin America

JORGE LA FERLA^a
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

El problema del archivo de las artes tecnológicas en América Latina es un tema pendiente a resolver por artistas, académicos, investigadores y funcionarios, que analizan la función de la institución museística como contenedora física de estos acervos de cine, video y nuevas tecnologías, en su mayor parte dispersos y en deterioro. Desde el cine clásico, pasando por el cine experimental y de vanguardia, el videoarte, las instalaciones y obras en diversos soportes digitales entre otras prácticas, no existen aún investigaciones y estudios comparados a nivel continental. La innumerable cantidad de centros, cinematecas, espacios de arte, fundaciones, festivales, museos, escuelas y universidades dedicadas al cine, al arte contemporáneo y a los estudios visuales no logran resolver este desafío del archivo audiovisual. Es este tema crucial, así como sus posibilidades alternativas, considerando la especificidad de los dispositivos audiovisuales en momentos de su pasteurización digital y frente a prácticas artísticas contemporáneas que incluyen las instalaciones y las nuevas tecnologías.

PALABRAS CLAVES: artes tecnológicas, museo imaginario, historia(s) comparadas, metadata, virtualidad, alternativas no institucionales.

ABSTRACT

The problem of archiving the media arts in Latin America is a topic left unresolved by the various artists, academics, researchers and bureaucrats who analyse the role of museum institutions as the physical «containers» of the cultural heritage of film, video and digital works. This is a complex matter, due to the lack of consistent regional archiving of such works, including industrial and experimental cinema, video art, installations and other forms of digital media. The innumerable quantity of centers, art spaces, foundations, festivals, museums, schools and universities dedicated to the contemporary and audiovisual arts in the region do not manage to solve the challenge pose by the audiovisual archive. This is a relevant issue at the time of disappearance of analog machinery and the digital homogenization of the media. The changes in technology have resulted in a crisis in the practices of conservation, which press us to rethink both the concept and praxis of the archival process for video, cinema, installations, interactive multimedia, and installations in its various forms.

KEYWORDS: media arts, imaginary museum, comparative histories, metadata, virtuality, non-institutional alternatives.

[a] **JORGE LA FERLA** es Licenciado por la Universidad de París VIII y Máster en Arte de la Universidad de Pittsburgh. Es Jefe de Cátedra de la Universidad del Cine y la Universidad de Buenos Aires, donde investiga y ejerce la docencia en el campo de las artes y los medios audiovisuales. Además ha sido curador de muestras de cine, video y multimedia; director artístico de las Muestras EuroAmericanas de Cine y editor de diversas publicaciones sobre cine, documental, video, televisión y multimedia. Ha participado como miembro del jurado en, entre otros, el Festival Internacional de Video de Locarno; el Festival de la Imagen en Movimiento de Ginebra y en Videobrasil (San Pablo), así como en el comité de resolución de las Becas Rockefeller para Nuevos Medios (Nueva York). Ha obtenido becas y premios para el desarrollo de su actividad artística y académica en Alemania, Argentina, España, Suiza y los Estados Unidos.

Pensar una memoria de las artes audiovisuales en América Latina desde la práctica museística, en la conformación de archivos comprensivos y comparados, sigue siendo una tarea pendiente. Revisar este tema, en sus particularidades e implicancias, tal vez nos permita trazar una historia y un estado de situación sobre el acervo y la conservación de las artes tecnológicas. Un tema central por cierto, que es parte de un debate sobre el estado del cine y de las artes audiovisuales, inevitable en los ámbitos de la producción, la academia, las cinematecas y el museo contemporáneo. Establecer un panorama, comparado y comprensivo, de lo que ocurre a nivel continental sigue siendo muy complejo debido, precisamente, a la falta de archivos abarcadores, nacionales y regionales, de obras de cine, vídeo, instalaciones y nuevos medios. Una paradoja, frente a la innumerable cantidad de centros de imagen, cinetecas, fundaciones, festivales, museos, escuelas y universidades dedicados al cine, al arte contemporáneo y a los estudios visuales. El archivo de películas de largometraje, de mucha mayor visibilidad y reconocimiento, está aún disperso, incompleto, en estado crítico de investigación y conservación. Gran parte de la producción audiovisual del continente del siglo pasado está definitivamente perdida. Del cine de vanguardia y experimental, el videoarte, las instalaciones y las variadas prácticas en soportes digitales ni siquiera existe una investigación comprensiva. Más allá del contexto continental, ésta es una problemática que excede cualquier marco regional y se presenta como un desafío, en todas las latitudes, para abordar la historia de las artes tecnológicas a partir de su desarrollo, al menos desde el siglo xx hasta la actualidad.

La problemática del archivo como acopio de prácticas artísticas contemporáneas ha ampliado el marco específico del cine y se encuentra en un momento de transición frente a la especificidad diluida de los dispositivos fotoquímicos y electrónicos analógicos, así como para un espectro más amplio de audiovisual expandido, que incluiría piezas con tecnologías móviles locativas, entornos interactivos concentrados en las redes, el arte transgénico, el bioarte, la robótica o las instalaciones inmersivas, entre otras.

*

«Otro cine», «Cine de exposición», «Tercer cine», «Cine numérico, digital, teledescargado», «Post-cine», tal vez, sin dudas. Pero siempre «Cine», y a pesar de todo¹.

Philippe Dubois

Las porosas fronteras entre la práctica experimental, el cine de la modernidad y el arte contemporáneo abren puertas a las más hermosas utopías del cine².

Ángel Quintana

Desde el legendario manifiesto de Gene Youngblood, de los años setenta a los tiempos actuales, el campo del arte contemporáneo parecería contener y hacerse cargo de todas estas manifestaciones audiovisuales complicadas de

[1] «Autre cinéma», «Cinéma d'exposition», «Troisième cinéma», «Cinéma numérique, digital, informatique, téléchargeable», «Post-cinéma», peut-être, sans doute. Mais «Cinéma» toujours, malgré tout. Ceux qui pensent, sûrs d'eux-mêmes, que le cinéma est et doit rester Un (ou seul), qu'il ne doit pas «se dissoudre» sous peine de «disparaître», ceux qui refusent de voir l'incroyable variété vivante de cette forme aujourd'hui, ce sont eux qui sont morts, ou momifiés. Pas «le cinéma». Car cette prolifération est là, tout autour de nous, nuit et jour. Elle nous habite autant que nous l'habitons. C'est nous-mêmes, c'est notre vie qui est «là-dedans». Il faut savoir la voir. L'observer, l'analyser. Sans a priori». Philippe Dubois, «Oui, c'est du Cinéma» (2007) www.summerschoolparisIII.com (23.02.2011).

[2] Ángel Quintana en «Hacia un destino común de las imágenes», en *Cahiers du Cinéma España* (nº 39, Madrid, noviembre de 2010), pp. 6-8.

sistematizar. Sin embargo, la segunda década del tercer milenio será recordada por la definitiva transferencia del audiovisual a una diversidad de máquinas digitales cuya principal característica es su difícil compatibilidad y rápida obsolescencia. La anunciada muerte de los medios analógicos en su homogeneización informática se ofrece en opciones poco durables hasta el momento. La homologación de los formatos de registro audiovisual sigue siendo una promesa poco deseada por las corporaciones que dominan el negocio de la producción de hardware y software audiovisual. El desvío, y simulación, de la materialidad de los soportes de registro, manipulación y consumo de imágenes ha determinado un estado de situación donde un fotógrafo, un autor de vídeo, un cineasta, un director de televisión y un realizador en «nuevas tecnologías» usan la misma máquina basada en el procesamiento matemático de datos. Asimismo, el espacio de la sala oscura teatral va feneciendo y es reemplazado por los ordenadores y los dispositivos móviles. Los proyectores de imágenes fotoquímicas y electrónicas están siendo sustituidos por el proyector de base de datos y los monitores de plasma, en diversas opciones que han desplazado la esencia, el sustento y la especificidad del cine.

Un curador, estudioso, programador o cualquier interesado en la producción de largometrajes de cine de América Latina debe plantearse un trabajo de campo para rastrear materiales que se encuentran dispersos a lo largo de todo el continente. En agosto de 2010 se firma el decreto que propicia la creación del CINAIN, Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional en Argentina³. Otro ejemplo de esta situación es que, a partir de ciertas muestras y curadurías, se pudieron recuperar cortometrajes de referencia, prácticamente desaparecidos en sus soportes originales⁴. Al ser escasos los archivos de un cine clásico, es aún incipiente la recuperación de películas del período mudo, que, por lo menos, circulan en transcripciones concebidas en DVD⁵. Se trata de versiones híbridas que posibilitan un visionado de los materiales a partir de su transcripción a este soporte digital cerrado.

Consideremos algunos ejemplos de varias obras que marcan la historia del audiovisual en el continente –producidas en diferentes momentos del siglo xx–, que podrían permitir trazar una arqueología sobre sus orígenes tecnológicos y su circulación en diversos ámbitos, que van de la sala oscura hasta diversas instancias de máquinas audiovisuales. Se trata de films, videos e interactivos referenciales cuya recuperación, archivo, conservación y acceso plantean serias cuestiones sobre los acervos audiovisuales de América Latina.

Las peripecias de la película brasileña *Límite* (1931) de Mario Peixoto, son testimonio elocuente de una particular situación que hace a la conservación de una obra central en la historia del cine. Lo tomamos como un caso de referencia por ser considerado un film temprano de vanguardia en América Latina que se aparta en forma pionera del *mainstream* instaurado por el formato narrativo establecido por David Griffith. De hecho, son pocos los que pudieron ver durante el siglo xx este film memorable, incluso en el Brasil. La alianza de

[3] http://www.argentina.ar/_es/cultura/C4550-cinemateca-y-archivo-de-la-imagen-nacional-cinain.php (23.02.2011).

[4] *Visionarios. Audiovisual en Latinoamérica*: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2827 (28.02.2011).

[5] *Mosaico criollo. Primera antología de cine mudo argentino* (Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken /INCAA, 2009); *Colección cine silente colombiano* (Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2009).



Limite (*Limite*, Mario Peixoto, 1931).

varias cinematecas de América Latina, durante los años noventa, logró rescatarlo y reconstituir una versión de la película en 16 mm y una edición en VHS. Posteriormente una edición en DVD sería reconstituida gracias al esfuerzo del realizador y productor Walter Salles. Finalmente, es la World Cinema Foundation⁶, que preside en forma honorífica Martín Scorsese, la que elige el film de Peixoto como la primera película latinoamericana a ser restaurada⁷ en un proyecto conjunto con la Cinemateca Brasileira⁸. *Limite* es reconstituida en 35 mm., soporte considerado por las mencionadas instituciones como el más perdurable⁹. Un tema controvertido, según el método de restauración. Y a pesar de culminar la tarea en una copia 35 mm., los procesos intermedios son manipulados digitalmente, y los resultados finales suelen resultar controvertidos según el caso particular, pues el producto final poco se parece al original¹⁰.

Otro caso emblemático es el interactivo, *J. S. Bach* (1986)¹¹, del chileno Juan Downey, un *laser disc* considerado de los primeros interactivos de la historia del audiovisual de América Latina. Debido a la nobleza del soporte, la obra resulta aún visible para el que posee el hardware del LD. Una de las distribuidoras de Downey, Electronic Arts Intermix, no lo tiene en su catálogo de obras, aunque ofrece el video lineal del mismo nombre, que es una obra diversa. Otras instituciones lo hacen figurar en sus archivos, ofreciendo la posibilidad de visionarlo en su sede, pero no de prestarlo¹². En la mayoría de estos acervos figura el vídeo homónimo, un trabajo trascendente, por más que sean pocos los que registran y catalogan esta obra histórica interactiva. El vídeo es una pieza que propone diversos recorridos por la obra de Bach, a partir de un relato basado en la superposición de imágenes en cuadro, configurando varias interpretaciones en las que

[6] Véase Larry Rotter, «Brazil's Best, Restored and Ready for a 21st-Century Audience», (http://www.nytimes.com/2010/11/10/movies/10cinema.html?_r=1&ref=movies), November 9, 2010 (28.02.2011).

[7] Anuncio de la web de Cannes sobre las restauraciones llevadas a cabo por Cannes Classics en 2007. Lista completa en <http://www.festival-cannes.fr/en/article/55436.html> (accesible 28.02.2011).

[8] <http://www.cinemateca.com.br/>

[9] «La edición en DVD y la difusión en Internet forman parte de la estrategia, lo que debería ayudarnos mucho en la financiación. Pero el DVD en sí no es una apuesta. Lo que cuenta es el negativo, el digital no dura», Martín Scorsese, en «Martin Scorsese, sauveur de films» (*Le Monde*, 21-12-07). (<http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3476,36-992384@51-957622,0.html>).

[10] Son controvertidos los resultados de dos películas también de referencia recientemente restauradas, como *Macunaíma* (Joachim Pedro de Andrade, 1968) y *Tierra en trance* (Terra em Transe, Glauber Rocha, 1967), las cuales no responden en su textura y valores cromáticos a los originales. Cinemateca brasileira (<http://www.cinemateca.com.br/>).

[11] Juan Downey, *J.S. Bach: «Fugue #24 in B Minor»* (laser disc, USA, 1988).

[12] Juan Downey, *J.S. Bach: «Fugue #24 in B Minor»*. Véase <http://www.sfsu.edu/~aviv/avcatalog/60904.htm> (28.02.2011).

[13] Eugeni Bonet, *Cine calculado. Revisión de los orígenes y pioneros de la animación por ordenador*, (Granada, 1999).

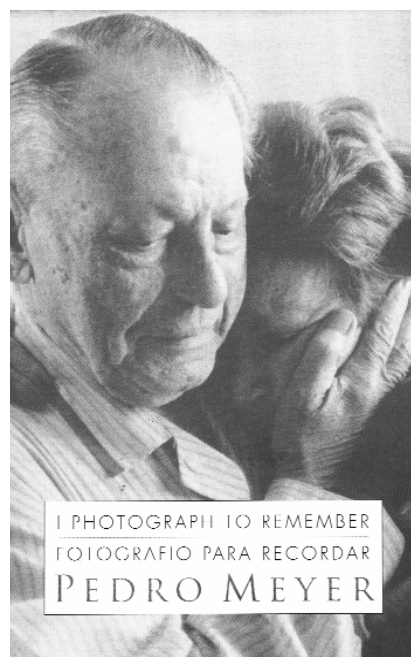
[14] Pedro Meyer, «I photograph to remember» (Mac System 6.0.7, New York, Voyager, 1991).

[15] Pedro Meyer, *Truths & Fictions*, (CD-ROM Mac System 7, New York, Voyager, 1995).

[16] Pedro Meyer, «I photograph to remember» También en (www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fotografia/index.sp.html) (28.02.2011).

se destacan la voz y el pensamiento de Downey. Pero el *laser disc*, en lugar de proponer una versión lineal, es una obra articulada en el diseño de una interfaz basada en una intervención sobre la estructura compositiva de la *Fuga 24 en si menor* de Bach, que presenta diversas variables para su ejecución. Recordemos que Downey, junto a Woody Vasulka y Nam June Paik, forma parte de la saga de autores de vídeo que tempranamente experimentan con la imagen digital, los cuales continuaron las experiencias realizadas ya desde el cine por Larry Cuba y los hermanos Whitney, entre otros¹³, cuando aún no existían en el mercado computadoras que procesaran información audiovisual. Pero a diferencia de todos estos autores, el chileno trasciende la intervención numérica sobre la imagen lineal, pues concibe una forma de programación a través de una interfaz destinada a operar con el lector del *laser disc*, cuyo dispositivo ya podía ofrecer variables de interacción. Para los que aún poseen el aparato original, ya desahogado del mercado, esta obra de Downey funciona a la perfección. La fortaleza del soporte, a pesar de su costo oneroso, revaloriza el LD como una máquina confiable a lo largo del tiempo. Son varias las instituciones que conservan una copia de este trabajo, así como varios coleccionistas individuales. Estas creaciones de referencia son parte de una breve historia que testimonia sobre la dificultad en concebir criterios serios de producción, archivo, conservación y exhibición de obras interactivas.

Otro caso histórico de relevancia es una parte de la producción del fotógrafo mexicano Pedro Meyer, otro pionero en el arte de los interactivos, cuyas obras *Fotografía para recordar* (1991)¹⁴ y *Verdades y ficciones* (1995)¹⁵ fueron difíciles de ver, al poco tiempo de haber sido terminadas. Luego de que la empresa



Fotografía para recordar de Pedro Meyer (1994), primer CD-ROM con imágenes y sonidos.

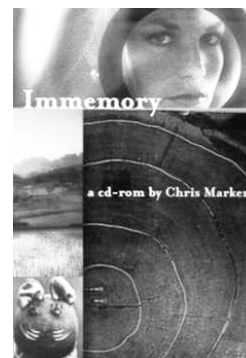


S. Bach (Juan Downey, 1986).

editora, la recordada *Voyager*, cerrara sus puertas en los Estados Unidos, Meyer, tras un largo y oneroso proceso, reconvierte aquel primer CD-ROM en una obra *on line* ahora disponible en su sitio *Zona Cero*¹⁶. Nos estamos refiriendo a casos de rápida obsolescencia, operativa o de mercado; de *hardware*, para Downey; de *software* y sistemas operativos, para Meyer, que han vuelto invisibles obras muy recientes. Estos primeros trabajos interactivos de Meyer, que marcan la historia de las artes mediáticas en América Latina y que no tienen aún dos décadas de existencia, de no haber sido por la preocupación

de su autor, estarían definitivamente perdidos. Algo similar al caso de *Immemory*, el primer interactivo multimedia de Chris Marker, el cual exhibe un elenco de revisiones sobre el pensamiento del cine solo posibles en su reconversión y manipulación informática. *Immemory* fue concebido originalmente para ser ejecutado en los primeros sistemas operativos de Macintosh¹⁷, y el CD-ROM no es leído por el actual sistema operativo 10 de Mac¹⁸. Otra versión ofrecía la ejecución para ambos sistemas, y la correspondiente a PC es aún operativa. Un elocuente testimonio de la temprana dificultad para concebir criterios de producción, archivo, conservación y exhibición de obras interactivas y la necesidad de restaurarlas, a pesar de su poca edad, bajo lenguajes de programación compilatorios que ya deberían proponer metadatos que garanticen la supervivencia de obras informáticas de vertiginosa obsolescencia.

La concepción de espacios para archivos de medios tecnológicos experimentales sigue considerando al museo como el lugar ideal para la conservación y exhibición de un arte maquínico que abarca desde las artes cinematográficas a las nuevas tecnologías. Las influencias del trascendente rumbo marcado por el MoMA de Nueva York, desde mediados de los años treinta, siguen siendo una leyenda. Una historia que se inicia cuando el director del museo, Alfred Barr, convoca a Iris Barry para crear la biblioteca y el departamento de cine¹⁹, el cual en el transcurso del siglo ampliaría sus actividades hacia el vídeo, las instalaciones y las nuevas tecnologías. El museo se convertía en un espacio de reseña a partir de un proceso planeado de adquisición, conservación y exposición de películas, el cual incorporó la enseñanza y la educación, a partir de las muestras



Immemory (Chris Marker, 1997).



Centre Georges Pompidou, París.

[17] Chris Marker, *Immemory* (Centre Georges Pompidou/ Astrophore, Estados Unidos, 1997). Para sistema 7.5/MAC OS 9/OS X.

[18] Asimismo imposible de ver en los nuevos dispositivos Ipad, los cuales ya no contienen lector de CD ni de DVD.

[19] Haidee Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005).



Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

[20] MoMA. Archivo on-line de Media and Performance Art: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A41%3AG%3AHI%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=2 (28.02.2011).

[21] Primera Generación. Arte e Imagen en Movimiento (1963-1983), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2007). <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/catalogo.html?idPub=219> (28.02.2011).

[22] Encyclopedie Nouveaux Media. <http://www.newmedia-art.org/> (28.02.2011).

[23] Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe: www.zkm.de (28.02.2011).

itinerantes que se comenzaron a realizar desde la década de los treinta. Actualmente, el museo posee una colección propia, una mínima fracción de la cual se ofrece en exhibición como parte de su colección permanente²⁰. Otros entes, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS)²¹, el Centre Georges Pompidou²² y el Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM)²³, por solo citar algunos de ellos, siguen la misma tendencia en exhibiciones y colecciones armadas con diversos criterios, pero que se caracterizan –de acuerdo con una política de adquisición y acopio siempre bajo discutibles razones– por darles un lugar poco importante a las artes audiovisuales de América Latina, prácticamente ausentes en estas compilaciones del hemisferio norte.

Esta tendencia se relaciona con un ámbito regional poco propicio, a partir del escaso diálogo e intercambio que existe entre los diversos países. La con-

formación de archivos supranacionales, hecha la excepción del reiterado caso de *Videobrasil*, está muy lejos de ser una realidad. En América Latina, además de las colecciones nacionales, se suelen conformar panoramas históricos internacionales donde paradójicamente son minoría las obras provenientes de América Latina. Las instituciones encargadas de los patrimonios artísticos no han sabido impulsar un diálogo regional sobre la base de la conformación de acervos latinoamericanos. La pretensión de que esta tarea pendiente sea realizada por instituciones internacionales o los mencionados museos de arte contemporáneo de las grandes metrópolis no se presenta como la mejor posibilidad para conformar un repertorio de las obras de nuestro continente. Sus colecciones lo demuestran patéticamente. Y como la historia lo cuenta, la avidez patrimonial de esos museos sigue siendo significativa, como parte de un sistema económico que opera a través de sus aparatos ideológicos. Asimismo, el proceso de cambios en la materialidad de las artes tecnológicas cuestiona la idea del espacio museístico como contenedor del patrimonio audiovisual o de las artes mediáticas. La anunciada sociedad de la información, cuyas promesas y beneficios globales tardan en llegar y quizás nunca lo hagan, cuestionan el criterio curatorial frente a la falta de visibilidad de las artes tecnológicas de América Latina, tanto en ella misma como en el hemisferio norte. Un círculo vicioso que se acrecienta frente

a la escasa información y documentación disponible, a partir del cual el espectro de la producción audiovisual se destaca por carecer de archivos, catálogos, exhibiciones y publicaciones comprensivas. La participación decorativa de los latinoamericanos en muestras y patrimonios es algo generalizado en archivos tan respetados y en espectros de colecciones tan amplios, como los del Anthology Film Archives²⁴ o el MoMA, en Manhattan; Heure Exquise!²⁵ en Lille; los archivos de cine y nuevos medios del Centre Pompidou en París; el acervo del ZKM²⁶ en Karlsruhe, o los de *Ars Electronica*²⁷ en Linz, por solo citar algunos. Las pocas obras que existen cubren con cierto decoro lo poco del rubro «ethnic», obligatorio para presentarse como políticamente correcto en sus respectivas colecciones. Algo lógico, mal que les pese a muchos artistas y curadores, pues es una tarea impropia frente al desafío pendiente que atañe a los propios interesados. Un ejemplo interesante de este incordio es la serie antológica de cuarenta años de vídeoarte alemán, formada durante largo tiempo a partir de un proyecto de documentación focalizado en una investigación producida desde el ZKM. Esta antología, que contiene unos pocos artistas extranjeros, entre quienes se destacan referentes como Nam June Paik y Bob Wilson, acaba de incorporar al notable artista de origen argentino Marcello Mercado²⁸, ahora ciudadano alemán. Sin embargo, un caso relevante lo constituyen las diversas series DVD editadas por Cameo, entre las cuales encontramos la antología *Cine a contracorriente. Un recorrido por el otro cine latinoamericano*²⁹, sin dudas una edición de referencia.

¿Cómo se plantea conservar la obra de una camada de artistas y autores que incursionan alternativamente en la fotografía, el vídeoarte, el cine experimental, los soportes multimedia CD-ROM / DVD-ROM / sitios web, instalaciones inmersivas, acciones performáticas, robótica, espacios sonoros inmersivos, obras con tecnologías locativas? Cuestiones cruciales sobre la documentación y los archivos, aún no resueltas de manera sistemática por ningún centro, institución o museo de todo nuestro continente, y que sólo perduran por la preocupación de unos pocos artistas e instituciones por conservar y difundir este acervo.

Reconsiderando la total desaparición de los soportes analógicos del mercado, se podrían concebir formas más significativas para intervenir sobre la desbordante información numérica considerando sus especificidades matemáticas y posibilidades de manipulación. Las lógicas dudas en cuanto a la calidad de la documentación de las simulaciones analógicas audiovisuales, desde los diversos *transfers* de soportes originales, se relativizan si consideramos la concepción de archivos virtuales programados que podrían organizarse a partir del diseño de interfaces operativas que favorezcan lecturas interpretativas de las bases informáticas de datos. Así cartografiamos dos problemáticas concretas para la conformación de estos bancos de datos numéricos, según la accesibilidad, circulación e interpretación de la información que contienen. Ya hay una variada cantidad de organismos y organizaciones dedicados a catalogar obras audiovisuales en vistas de su conservación. Para el caso de las transferencias de los soportes analógicos de cine y vídeo, la tendencia, aún hoy, es seguir fiándose de la calidad de un negativo –el citado caso de *Límite* de Mario Peixoto– o de una cinta magnética, desde el



Cine a contracorriente. Un recorrido por el otro cine latinoamericano (Cameo, 2010).

[24] Web de Anthology Film Archives: www.anthologyfilmarchives.org (28.02.2011).

[25] Heure Exquise! Centre International pour les Arts Vidéo <http://www.exquise.org/> (28.02.2011).

[26] Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe: www.zkm.de (28.02.2011).

[27] Web de Ars Electronica: www.aec.at (28.02.2011).

[28] Web del artista Marcello Mercado: <http://www.marcellomercado.com/html/daskapital/index.html> (28.02.2011).

[29] *Cine a contracorriente. Un recorrido por el otro cine latinoamericano* (Barcelona, Xcéntric, 2010). En <http://www.cameo.es/tabid/78/Id/985/Default.aspx> (28.02.2011).

U-Matic y el Betacam, o de soportes numéricos más pesados, como son los antiguos *laser disc* o el D1 de Sony. Todavía, y por un largo tiempo, será necesario, para los que se lo puedan permitir, poseer una variedad de *hardware* que permita la lectura de estos materiales en sus soportes originales. Es el caso del mencionado acervo de *Videobrasil*, el más importante de América Latina, hasta el momento.

La mayoría de las instituciones y centros de distribución han optado por establecer elencos de sus colecciones de artes tecnológicas siguiendo los criterios de formación de repertorios tradicionales determinados por la forma del catálogo bibliotecnológico para el arte clásico a partir de los repertorios de las obras adquiridas, las cuales resultan clasificadas según criterios cronológicos, enciclopédicos y temáticos. Tratamos con soportes efímeros cuya materialidad está determinada por información que resulta del cálculo científico posible gracias a un espectro tecnológico y de programación, variable e impredecible en cuanto a la perdurabilidad, uso y circulación de su información en un mercado en permanente cambio. La aparente homogeneidad digital se presenta como perversa, pues en verdad requiere soportes, *hardware* y *software* que no son uniformes ni confiables en el tiempo. Diversas organizaciones, entre ellas la BBC, han anunciado la total conversión de sus archivos a bases de datos numéricas, mientras que otros entes, como el citado de *Videobrasil*, han retrasado esta reconversión frente a la falta de garantías sobre la durabilidad de estos archivos en su convergencia algorítmica. Estas contradicciones revelan variables sistemáticas de conservación audiovisual cuya combinatoria y diversidad de criterios quizás sean los que garanticen las mejores posibilidades de sobrevivencia. Por eso el inevitable traspaso a la conservación digital plantea cuestiones relevantes vinculadas a la economía de la información numérica y sus procesos matemáticos y a la manera de concebir su manejo a partir de una *metadata*, bajo la forma de cálculo algorítmico. La cuestión crucial ya no es simular, con los nuevos soportes, el archivo y conservación de los medios analógicos, sino las maneras de poner en juego, en una relación conceptual, esas bases de datos³⁰. La información como tal necesita una economía no solamente para evaluar cantidades de almacenamiento o tráfico, sino para ser interpretada:

«Menos clara resulta la combinación del carácter efímero de la información al fenómeno del crecimiento de información. La información obtiene su informatividad (su valor o capacidad para informar) porque añade algo nuevo a lo que ya se conoce. La enunciación de una afirmación ya conocida –por importante que sea– no puede considerarse información. Para ser informativa, esa información deberá recoger un nuevo hecho o circunstancia, y transmitirlo»³¹.

El proceso de producir nueva información resultará fundamental cuando sea concebido como producción de nueva información aplicada a la información misma. Es decir, una *metadata* clasificatoria, un proceso de economía³², que resultará en diversas opciones, entre ellas la lectura crítica comparada de los datos; por lo tanto, información de lectura sobre el archivo mismo.

[30] «La simple proliferación de dispositivos de captura, producción y difusión de información no basta para explicar el crecimiento de la información ni sus sutiles consecuencias. Resulta curioso observar que las organizaciones, los grandes productores y contenedores de información, tienen clasificada menos del 10% de su información; por otra parte, el 95% del contenido de Internet consiste en datos no estructurados. El crecimiento de la información exige maneras eficaces de manejo». Iannis Kallinikos y José-Carlos Mariátegui, «The Life of Information» (*Telos*, 2007) En http://www.telos-eu.com/en/article/the_life_of_information (28.02.2011).

[31] Iannis Kallinikos y José-Carlos Mariátegui, «The Life of Information» (*Telos*, 2007) En http://www.telos-eu.com/en/article/the_life_of_information (28.02.2011).

[32] Iannis Kallinikos, *The Consequences of Information: Institutional Implications of Technological Change* (Cheltenham, Edward Elgar Pub, 2007).

Recordemos que la mayor parte de las instituciones dedicadas a las tareas de conservación y exposición, desde museos a cinematecas, han iniciado un proceso de digitalización compulsiva de sus obras audiovisuales adquiridas –cine, vídeo, multimedia, entre otras–. Luego se suele exhibir parte de ese acervo como información bajo la forma del consabido archivo *on line* a través de una página web. Catálogos simulados que se caracterizan por ocultar su materialidad y eludir la especificidad del medio. En su orden, cronológico o alfabético, de obras y autores suele estar ausente cualquier intento de lectura interpretativa del conjunto del archivo sustentada en una programación algorítmica que recree la base de datos traducida desde diferentes lugares de análisis y lectura comparada. Es a partir de un lenguaje, una verdadera compilación informática según la acepción del término, como se podrían generar diversos cotejos y asimilaciones de los datos almacenados. Los sitios, y blogs, relacionados con estos centros dedicados a las artes y los medios se limitan a brindar información lineal sobre estos archivos, apoyados en una resolución gráfica en forma de *banner 2D*. Un modelo de puesta en página discutible, pues no coteja bajo ningún aspecto la recopilación patrimonial convertida en una base de datos numéricos que pueda ser desentrañada, explicada, intervenida y recorrida de diversas maneras a partir de la programación y la creación de un lenguaje compilatorio. La desmaterialización de los soportes tecnológicos del audiovisual cuestiona la posesión de obras y las colecciones permanentes y sus archivos por parte de las instituciones. Una acción museística poco relevante frente al desafío de la digitalización de los medios y de los acervos. Además de la inoperancia institucional y la falta de políticas para preservar los patrimonios audiovisuales, dominantes en América Latina, siguen siendo las instituciones de las grandes metrópolis del hemisferio norte las que han logrado conservar una herencia importante de piezas, al disponer de políticas claras y de presupuestos destinados a la adquisición de obra y a la conformación de colecciones propias. A partir de esos patrimonios, incompletos y fragmentados, se trazan panoramas comprensivos, históricos y contemporáneos, en los cuales Latinoamérica está presente de manera decorativa. Algo similar a lo que acontece en los numerosos congresos que se realizan sobre esta temática alrededor del mundo. Discusiones que se plantean en ámbitos corporativos que resultan poco operativos, a pesar de presentarse como políticamente correctos³³. Otra paradoja la revisten muchas colecciones de nuestro continente que acumulan obras nacionales e internacionales obtenidas por acopio, a través de su trabajo institucional de convocatorias para festivales, muestras y premios, las cuales no son adquiridas por contrato ni acuerdo con el autor, pero que cubren un espacio de consulta y memoria. En todo caso, aún no hay propuestas de archivos que desarrollen un panorama crítico comparado de las artes audiovisuales en América Latina³⁴. La excepción son los numerosos artistas, investigadores y académicos que fueron acopiando importantes elencos de trabajos de todo el continente como parte de un interés personal, o de sus tareas específicas³⁵. Estos archivos hogareños nos recuerdan etapas de la vida de Henry Langlois, cuando convivía en su propia casa con numerosos materiales y objetos de archivo de la historia

[33] Simposio Internacional de Archivos y Mediatecas para el Siglo XXI (Gijón, Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial, mayo de 2010) http://www.laboralcentrodearte.org/seminarios/proximos/18?contenido_id=180 (28.02.2011).

[34] Por ejemplo, la referida muestra antológica *Visionarios* basó su difusión en la idea de itinerancia física de las exhibiciones en diversos espacios de nuestro continente y Europa, más que en establecer un espacio de conservación.

[35] Entre los cuales podemos mencionar a los investigadores Mónica Carballas, Jesse Lerner, Arlindo Machado, José-Carlos Mariátegui, Christine Melo, Néstor Olhagaray, Marta Lucía Vélez, entre otros.

[36] Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque Française* (Paris, Gallimard, 2006).

[37] «El principio se fundamenta en reunir las informaciones existentes (y en generar otras nuevas que resulten precisas), pero ante todo en llevar a cabo esta “retrospectiva” (del griego *ana*), en trastocar y desviar las perspectivas formales, en ofrecer disposiciones insólitas, otras figuras, panorámicas, anamórficas, descompuestas y necesariamente incompletas. Con el fin de retomar la reflexión de Michel Foucault sobre el asunto del archivo, éste no podría abordarse como un mero cúmulo de la totalidad de informaciones posibles, como una “totalización indiferente de documentos”, pues tal totalidad no es otra cosa que un horizonte infinito. Si, como él, consideramos que una obra no es más que un fragmento de un extenso colectivo de prácticas y discursos, abarcar todos los documentos existentes se presenta realmente imposible. Puede que la búsqueda de lo exhaustivo se convierta en una tentación, pero en todo caso carecerá de sentido: un archivo nunca se termina ni se presenta completo». Duguet, Anne-Marie, «Notas a la memoria de una información desconocida», en Rodrigo Alonso (comp.), *Muntadas/Con textos* (Buenos Aires, Simurg, 2002).

[38] André Malraux, *Le musée imaginaire* (Paris, Skira, 1947).

[39] Anne-Marie Duguet y Antoni Muntadas, *Muntadas Media Architecture Installations* (CD-ROM Mac/PC, Anarchiv 1, Université de Paris 1 (CECA) / Centre Georges Pompidou, 1999).

[40] Anne-Marie Duguet y Michael Snow, *Digital Snow* (DVD-ROM, Anarchiv 2, Centre Georges Pompidou, Epoxy, Fondation Daniel Langlois, Canada, 2002). En <http://www.digitalsnow.org/> (28.02.2011).

[41] Thierry Kuntzel Anne-Marie y Duguet, *Title TK*, DVD-ROM (Anarchiv n° 3, title T-K, 2006) <http://anarchive.net/kuntzel/tk1eng.htm> (28.02.2011).

[42] Jean Otth, y Anne-Marie Duguet, Anarchiv n° 4 - *Jean Otth... autour du Concile de Nicée* (DVD-ROM, Paris, 2008).

del cine; incluso su tina de baño era un buen lugar para acomodarlos³⁶. Ese dislate aparente garantizó, muchas veces, la salvaguarda de muchos materiales.

Considerar una idea posible de archivos de arte y tecnología en América Latina nos lleva a recuperar dos ideas trascendentes enunciadas durante el siglo pasado: el anarchivo³⁷ y el museo imaginario³⁸. Ambas complementan esta propuesta sobre los lenguajes compilatorios informáticos, son dos hitos que pueden resultar eficaces como opciones conceptuales y operativas, para toda la problemática de la conservación de las artes tecnológicas. La idea de Foucault desarmaba la concepción del archivo clásico y comprensivo, proponiendo desvíos subjetivos y desórdenes para el acopio sistemático del saber crítico y su información. Es en esta concepción que se inspira Anne-Marie Duguet cuando diseña las líneas principales de su colección de interactivos sobre artistas audiovisuales, la cual rechaza la idea de portafolio de obra tan apreciada por los autores y los museos, híbridos que simulan los clásicos catálogos y ediciones del género. En estos objetos interactivos la biografía y el autorretrato se suelen combinar cronológicamente con los procesos de una obra de un autor, de la cual es parte este proyecto. La propuesta operativa e ideológica de donde surge esta colección de interactivos, *Anarchives*, propone un relato complejo sobre una ética de investigación de los artistas elegidos. El concepto de la propia obra de Muntadas³⁹, Michael Snow⁴⁰, Thierry Kuntzel⁴¹ y Jean Otth⁴² implica la lectura crítica, la cual es regida por el diseño de la interfaz, trabajado por los mismos autores, desde donde surge una visión comparada y analítica sobre su



André Malraux. *El museo imaginario*.

propio trabajo. La programación y el desarrollo del árbol de navegación, los vínculos y las zonas activas en pantalla responden a una lectura del conjunto de una obra que se propone como un hipertexto, que resulta en otra obra, el interactivo mismo. Esto también nos recuerda la propuesta del museo imaginario de André Malraux⁴³, que resulta fascinante, pues desplaza a los centros y espacios museísticos como contenedores de los patrimonios artísticos. El recurso a la fotografía que proponía Malraux, como reemplazo conceptual de la obra de arte, es un concepto operativo para concebir una transcripción mediática inteligente del arte audiovisual hacia el soporte numérico. Ya no es la transferencia, sino la dimensión analítica de este proceso, que propicia una lectura confrontada de las obras como instancia de la comprensión de la información.

Por esto es que siguen siendo un modelo trascendente el proceso y el contexto de dos experiencias que comentan y ejemplifican sobre esta posibilidad de lectura analítica de la producción audiovisual. Las *Historia(s) del cine* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, y *El arte del vídeo*, de José Ramón Pérez Ornia (1989-1991), fueron una posible respuesta a estos desafíos planteados por la economía de la información⁴⁴. Dos obras en soportes analógicos lineales, dos series de vídeos, pero que en su estructura y composición de cuadro contienen un elaborado hipertexto sobre la historia del cine y del vídeo experimental, respectivamente. Los cambios tecnológicos en esta segunda década del tercer milenio han impuesto un giro radical en el uso de los soportes tecnológicos, que nos lleva a concebir otras ideas de archivo, y eventualmente de museo, sobre la base de otros conceptos para la conformación de archivos. Es la construcción de estos programas de compilación⁴⁵ la que se constituye en objetivo conceptual, al pensarse la escritura de los códigos matemáticos desde una interpretación comparada de la información. La lectura de

la base de datos debe implicar una visión analítica y crítica de los archivos de las artes tecnológicas. El caso de las referidas obras de Godard y Ornia, a pesar de la linealidad del soporte vídeo que utilizan, plantea una antología de la historia del audiovisual, que interpela los relatos clásicos a través de una forma que piensa el cine y el vídeo. Su visión heterogénea y propuesta fragmentada hace añicos el relato uniforme de las historias del cine y del vídeo, proponiendo su revisión. Esta visión crítica se plantea mediante la transferencia de los archivos a su conversión electrónica y digital, que se convierte en una manipulación compulsiva de los materiales cine-

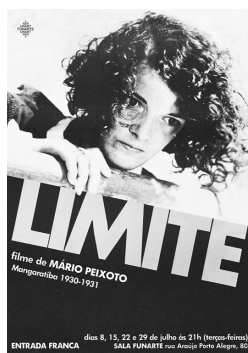
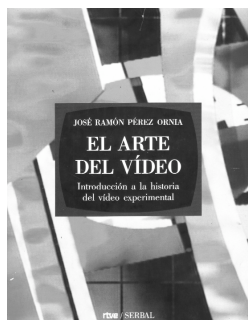
[43] Dominique Païni, *Le Temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée* (Paris, Cahiers du Cinéma, 2002).

[44] «Information Growth as a Self-Referential Process», en Jannis Kallinikos, *The Consequences of Information: Institutional Implications of Technological Change* (Cheltenham, Edward Elgar Pub, 2007).

[45] «Un compilador es un programa que, a su vez, traduce un programa escrito en un lenguaje de programación a otro lenguaje de programación, generando un programa equivalente. Usualmente el segundo lenguaje es código de máquina, pero también puede ser simplemente texto. Este proceso de traducción se conoce como compilación». En <http://es.wikipedia.org/wiki/Compilador> (28.02.2011).



Historia(s) del cine [Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1988-1998]. Edición portuguesa.



matográficos y electrónicos a partir de nuevas combinatorias que no respetan la propedéutica tradicional sobre las maneras de relatar de manera simple historias complejas. La reconfiguración de esos materiales analógicos expande el recurso de la cita hacia la composición incesante de las partes de las películas y las obras de vídeo, manipuladas y compartiendo el cuadro con imágenes de otras obras. Así, la cláusula para la referencia textual es la manipulación y la confrontación de las imágenes y los sonidos de una base de datos que constituyen las películas y los vídeos de la historia del medio. El recurso a la variación de la cadencia de los fotogramas en el tiempo, el uso de la imagen detenida y los recortes en el interior del cuadro funcionan operativamente como una estructura en capas. La puesta en escena vertical recontextualiza las imágenes superpuestas, que son reconvertidas en anarchivo.

La propuesta, por parte de centros, instituciones, museos, distribuidoras, *hackers* y sitios alternativos, de materiales *on line* de cine y vídeo es otra novedad significativa que se ha establecido en el panorama de la producción audiovisual. Estas obras, enteras o fragmentadas, bajo definiciones diversas, suelen ser visionadas como dentro de un cuadro en la pantalla del ordenador. La desmedida oferta de contenidos audiovisuales en la red, para adquirir, visionar, transmitir y apropiarse individualmente, funciona como una efectiva vidriera donde todo estaría al alcance, la cual ha cubierto un espacio importante frente a la habitual dificultad del acceso a los materiales. Recordemos que hasta los años treinta casi todas las películas sufrían un final irreversible, a partir de su desgaste, descarte, pérdida o destrucción por el fuego –programada o accidental–, y prácticamente era imposible volver a ver un film luego de su estreno o exhibición pública en sala. El trabajo de las cinematecas del hemisferio norte vuelve sistemática la tarea de recuperación del patrimonio filmico, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la dificultad del acceso a los materiales seguía latente, fuera de la programación institucional, excepto para unos pocos que contaban con la disponibilidad de una moviola y de los rollos de las películas. Son las tecnologías electrónicas, en los años ochenta, e informáticas, a partir de los noventa, las que posibilitan una conversión heterogénea del cine y el vídeo, y un inédito acceso a materiales de su historia. Del VHS, pasando por el DVD, a los contenidos *on line*, la transferencia del soporte cinematográfico a otras tecnologías garantizó una amplia posibilidad de acceder a los materiales audiovisuales como nunca había ocurrido antes. Quizás el factor más significativo de este cambio se produce ahora, en un marco que excede las instituciones académicas y museísticas encargadas de la función de archivar, recopilar y restaurar esos originales. Es evidente que esta contingencia que satisface una creciente demanda de consumo audiovisual nunca podrá suplir la necesidad de contar con reservorios materiales de todo el audiovisual analógico. Queda claro que la situación de desmoronamiento económico e institucional de las naciones de América Latina suele acompañar, y justificar, un abandono sistemático de las tareas de salvaguarda de su patrimonio artístico, dentro del cual se incluye el espectro audiovisual. Sin

embargo, este acceso a la historia del cine y el vídeo testimonia, para el caso de obras históricas como *Límite*, que, más allá de su recuperación en 35 mm. y en DVD, su acceso a través de internet, si bien no reemplaza bajo ningún aspecto la experiencia de asistir en sala a la proyección del original, suple una necesidad de análisis y estudio, a partir de esta apropiación virtual. Tal vez sea necesario menos acopio institucional para reconsiderar una llegada a los archivos motivada por intereses más vitales, aplicando visiones críticas que cotejen las diversas líneas, tendencias y búsquedas de las artes visuales en América Latina⁴⁶. La referencia a Langlois siempre resulta motivadora, por haber logrado que variadas generaciones de realizadores se formaran a partir de la asistencia inevitable a la vieja sala de la cinemateca del Palais Chaillot, en París⁴⁷, que varios de ellos, reconocieron como su lugar de formación y pensamiento. Algo similar a lo generado por el Anthology Film Archives, aunque Jonas Mekas propicia otro tipo de repertorio de un cine expandido. Más allá de la necesidad imperiosa de fortalecer los archivos regionales del audiovisual en América Latina, es ineludible trazar otros métodos que trasciendan las historias nacionales a partir de investigar en los cruces y analizar las relaciones significativas que fueron vinculando expresiva e ideológicamente diversos movimientos en el continente, que marcarían la historia del audiovisual. Este conocimiento necesariamente va a influir en la creación artística, que, en el caso particular del cine, hace tiempo que ha perdido el rumbo.

América Latina cuenta con investigadores que han marcado el estudio de las artes tecnológicas. Sus clases públicas, sus conferencias, sus escritos y sus numerosos libros son un ejemplo de la conformación de archivos personales, que ponen en acción en sus programas académicos, los cuales enuncian un hipertexto comparado de las artes tecnológicas. Desde hace décadas estos estudiosos vienen relevando un panorama de referencia sobre lo que uno de los más destacados, Arlindo Machado, define como paisaje mediático⁴⁸ a partir de pensar las relaciones entre tecnología e imaginario. Concepto que podemos extender hacia una práctica que combine la lectura del archivo de cine, vídeo y artes informáticas con el acto creador, para establecer una praxis que tome en cuenta la historia y el desarrollo de las artes tecnológicas en América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- BONET, Eugeni, *Cine calculado. Revisión de los orígenes y pioneros de la animación por ordenador* (Granada, 1999).
- DUBOIS, Philippe, «Oui, c'est du Cinéma» (2007) www.summerschoolparisIII.com (23.02.2011).
- DUGUET, Ane-Marie, «Notas a la memoria de una información desconocida», en Rodrigo ALONSO (comp.), *Muntadas/Contextos* (Buenos Aires, Simurg, 2002).

[46] María Virginia Jaua «¿Cómo mantener el espíritu crítico dentro de unas sociedades que parecen cada vez más dispuestas a reprimir, reciclar, desviar, acallar o banalizar todo pensamiento y toda práctica?», «Por una política editorial para la crítica cultural online», *salonKritik* (22 mayo 2010) En http://salonkritik.net/09-10/2010/02/por_una_politica_editorial_parr.php#more (28.02.2011).

[47] Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque Française* (París, Gallimard, 2006).

[48] Arlindo Machado, *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000).

- JAUÀ, María Virginia «Por una política editorial para la crítica cultural online», *salonKritik* (22 mayo 2010) http://salonkritik.net/09-10/2010/02/por_una_politica_editorial_par.php#more (28.02.2011).
- KALLINIKOS, Iannis y Mariátegui, José-Carlos, «The Life of Information», (Telos, 2007) En http://www.telos-eu.com/en/article/the_life_of_information (28.02.2011).
- KALLINIKOS, Iannis, *The Consequences of Information: Institutional Implications of Technological Change* (Cheltenham, Edward Elgar Pub, 2007).
- MACHADO, Arlindo, *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000).
- MALRAUX, André, *Le musée imaginaire* (París, Skira, 1947).
- MANNONI, Laurent, *Histoire de la Cinémathèque Française* (París, Gallimard, 2006).
- PAÏNI, Dominique, *Le Temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée* (París, Cahiers du Cinéma, 2002).
- QUINTANA, Ángel, en «Hacia un destino común de las imágenes», en *Cahiers du Cinéma España* (nº 39, Madrid, noviembre de 2010), pp. 6-8.
- ROTTER, Larry, «Brazil's Best, Restored and Ready for a 21st-Century Audience», (http://www.nytimes.com/2010/11/10/movies/10cinema.html?_r=1&ref=movies), November 9, 2010 (28.02.2011).
- SCORSESE, Martin, «Martin Scorsese, sauveur de films», *Le Monde*, 21-12-07 (<http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3476,36-992384@51-957622,0.html>), p. ?
- WASSON, Haidee, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005).

WEBS CITADAS

- Anthology Film Archives: www.anthologyfilmarchives.org (28.02.2011).
- Ars Electronica: www.aec.at (28.02.2011).
- Cannes Classics (2007): <http://www.festival-cannes.fr/en/article/55436.html> (28.02.2011).
- Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.com.br/> (28.02.2011).
- Cinemateca y Archivo de la Imagen (Argentina). <http://www.argentina.ar/es/cultura/C4550-cinemateca-y-archivo-de-la-imagen-nacional-cinain.php> (23.02.2011)
- Encyclopedie Nouveaux Media: <http://www.newmedia-art.org/> (28.02.2011).
- Heure Exquise! Centre International pour les Arts Vidéo: <http://www.exquise.org/> (28.02.2011).
- Juan Downey, *J.S. Bach: «Fugue #24 in B Minor»*: <http://www.sfsu.edu/~avitv/avcatalog/60904.htm> (28.02.2011).
- Marcello Mercado: <http://www.marcellomercado.com/html/daskapital/index.html> (28.02.2011).
- MoMA. Archivo *on-line* de Media and Performance Art: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A41|G%3AHI%3AE%3A1&page_number=1&template_id=6&sort_order=2 (28.02.2011).
- Pedro Meyer, «I photograph to remember»: www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fotografio/index.sp.html (28.02.2011).

Primera Generación. Arte e Imagen en Movimiento (1963-1983), Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2007): <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/catalogo.html?idPub=219> (28.02.2011).

Simposio Internacional de Archivos y Mediatecas para el Siglo XXI (Gijón, Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial, mayo de 2010): http://www.laboralcentrodearte.org/seminarios/proximos/18?contenido_id=180 (28.02.2011).

Visionarios. Audiovisual en Latinoamérica (http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2827) (28.02.2011).

Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe: www.zkm.de (28.02.2011).

DVD, CD-ROM, LÁSERDISC

AA.VV., *Colección cine silente colombiano* (Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2009).

AA.VV., *Mosaico criollo. Primera antología de cine mudo argentino* (Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken /INCAA, 2009)

DOWNEY, Juan, *J.S. Bach: «Fugue #24 in B Minor»* (laser disc, USA, 1988).

DUGUET, Ane-Marie y SNOW, Michael, *Digital Snow* (DVD-ROM, Anarchive 2, Centre Georges Pompidou, Epoxy, Fondation Daniel Langlois, Canada, 2002). En <http://www.digitalsnow.org/> (28.02.2011).

—, y MUNTADAS, Antoni, *Muntadas Media Architecture Installations* (CD-ROM Mac/PC, Anarchive 1, Université de Paris 1 (CECA) / Centre Georges Pompidou, 1999).

KUNTZEL, Thierry y DUGUET, Ane-Marie, *Title TK* (DVD-ROM), Anarchive nº 3, title T-K, 2006) <http://anarchive.net/kuntzel/tk1eng.htm> (28.02.2011).

MARKER, Chris, *Immemory* (Centre Georges Pompidou/Astrophore, Estados Unidos, 1997). Para sistema 7.5/MAC OS 9/OS X.

MEYER, Pedro, «I photograph to remember» (Mac System 6.0.7, New York, Voyager, 1991).

—, *Truths & Fictions*, (CD-ROM Mac System 7, New York, Voyager, 1995).

OTTH, Jean y DUGUET, Ane-Marie, Anarchive nº 4 - *Jean Otth... autour du Concile de Nicée* (DVD-ROM, París, 2008).