

FRAGMENTO Y MONTAJE EN LAS ARTES VISUALES

Traslados, migraciones y anacronismos

FRAGMENT AND MONTAGE IN THE VISUAL ARTS

Transfers, Migrations and Anachronisms

ALEJANDRA MADDONNI

amaddonni@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 28/11/2018 | Aceptado 22/3/2019

Resumen

Un breve recorrido a lo largo de los cambios fundamentales referidos a la lectura y la percepción del tiempo y su impacto en los modelos de análisis utilizados en la historiografía del arte, permite dar cuenta de la importancia del anacronismo y el montaje no solo como otros modos de mirar la historia, sino como mecanismos discursivos en la producción artística visual. La apropiación, el vaciamiento, la fragmentación y la yuxtaposición se presentan como operaciones alegóricas asociadas que generan resignificaciones, valiosas alternativas de acercamiento al objeto de estudio y nuevas capas de sentido ante la lectura crítica de determinados acontecimientos históricos y sus correspondencias en el campo de las artes.

Palabras clave

Artes visuales; tiempo; anacronismo; montaje

Abstract

A brief tour through the fundamental changes related to the reading and perception of time and its impact on the models of analysis used in the historiography of art allows us to account for the importance of anachronism and montage not only as other ways of looking at history but as discursive mechanisms in visual artistic production. The appropriation, emptying, fragmentation and juxtaposition are presented as associated allegorical operations that generate resignifications, valuable alternatives for approaching the object of study and new layers of meaning in the critical reading of certain historical events and their correspondences in the field of arts.

Keywords

Visual arts; time; anachronism; montage





«Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.»

Georges Didi-Huberman (2007)

El presente texto se propone, como objetivo general, poner en valor ciertas singularidades del pasado, no como formas de individualidad contemporáneas, sino como potentes portadoras de capas de tiempo y memorias capaces de otorgar nuevos sentidos a una historia percibida y vivida en términos de construcción.

La primera parte recorre algunos conceptos nodales respecto a la complejidad de la imagen en relación con el devenir histórico y el presente, abordados por Aby Warburg, Walter Benjamin [1940] (1989) y Georges Didi-Huberman (2009). Warburg transforma los modelos de análisis historiográficos hasta entonces establecidos. Propone el estudio interdisciplinar de los fenómenos visuales a fin de abordar no solo las alternativas formales, sino también las históricas y las antropológicas, es decir, la complejidad temporal que anida al interior de las imágenes. Las reflexiones de Benjamin destacan la importancia de la imagen dialéctica de doble temporalidad que manifiesta un retorno al pasado y privilegia las discontinuidades, lo que no se ve, el fragmento, para develar el acontecimiento histórico en su totalidad. Por último, Didi-Huberman retoma los estudios de ambos para proponer definiciones y desarrollos teóricos vinculados al conocimiento por el montaje.

En este contexto, si orientamos estas reflexiones hacia el terreno artístico, podemos observar que el anacronismo como operación de reaparición de imágenes del pasado que se actualizan en el presente fue un concepto clave para comprender el tiempo complejo que entrañan, lo que permite pensarlas más allá de su condición de producto cultural de una época. El montaje y sus mecanismos alegóricos completan los fundamentos al proponer un modo distinto de leer los hechos históricos y al atender a las discontinuidades, los silencios y todo aquello que no se ve.

Desde el arte, la necesidad de develar lo oculto ante la censura y la persecución, y de tomar posición pública ante determinados hechos políticos y sociales se materializó, a principios del siglo XX, en los fotomontajes de los artistas Grosz y Heartfield. En contextos de autoritarismo similares, varias décadas más tarde y a través de otros medios expresivos, estos mecanismos se renuevan en la producción de artistas como Alfredo Jaar, Leila Alaoui y Ai Weiwei cuyas obras se analizan en la segunda parte de esta presentación.

Los primeros esbozos de este artículo no fueron sencillos. El desafío de poner en relación un conjunto de manifestaciones artísticas contemporáneas con los nuevos modos de pensar y vivir la historia y el tiempo, compromete una reflexión más intensa en torno a algunas variables que no han podido profundizarse en este texto. Las tensiones sobre la articulación del arte y la política, el rol del conceptualismo, sus dispositivos y operaciones



en el escenario contemporáneo y el/los entramado/s entre acontecimiento y forma que permitiría/n pensar la obra como documento histórico, están presentes, aunque demandan un mayor desarrollo e investigación.

No solo cortar y pegar

Cuando los artistas George Grosz y John Heartfield experimentan la técnica del fotomontaje en 1916, revelan una estrategia de producción que, a través de operaciones alegóricas como la fragmentación, superposición y apropiación, permite *transmitir sentidos ocultos en las manifestaciones públicas* en momentos de falta de libertad de expresión.

En sus estudios sobre las prácticas alegóricas en la literatura europea, Benjamin [1925] (1990) caracteriza el Barroco como un período de contemplación detenida, un tiempo quieto que ve al mundo como algo perecedero y a los objetos materiales devenir en mercancías —cuyo valor de uso se ha devaluado por la primacía de su valor de cambio a partir del establecimiento del sistema capitalista de producción—. En virtud de esta caracterización, desarrolla su teoría sobre la alegoría y el montaje. Si bien el proceder alegórico —con sus operaciones de apropiación, vaciamiento, fragmentación y yuxtaposición— funcionaría como una segunda devaluación del objeto, en realidad, lo *rehabilita* al denunciar su desvalorización mercantil a través de su resignificación.

Walter Benjamin, en una de las *Tesis de filosofía de la historia* [1940] (1989), cuestiona la noción hegemónica de progreso vinculada a una idea lineal de tiempo cuyo avance solo se mide en términos de producción, eficiencia, productividad y consumo. Esta definición teleológica deja de lado el azar, lo inesperado, y soslaya la importancia del momento. El pensamiento benjaminiano propone la construcción del futuro a través de un retorno al pasado que atienda lo discontinuo, lo que no se visualiza. Asimismo, Benjamin comprende la importancia de la imagen en el devenir histórico por su cualidad dialéctica, de doble faz temporal, que no la reduce a un documento o a un mero señalamiento. «El fragmento es el material más noble de la creación barroca», enunció Walter Benjamin en *El Origen del drama barroco alemán* ([1925] (1990), p. 171). Entrelazar lo minúsculo para que los pequeños particulares momentos descubran el acontecimiento histórico total fue el modo con el que intentó dar cuenta del presente.

Entre la década del veinte y del treinta, mientras algunos historiadores ubicaban el problema de la imagen en el centro de sus preocupaciones en torno al devenir de la historia, en el ámbito artístico, de la mano de los formalistas rusos —Sergei Eisenstein, Lev Kulechov, Bertolt Brecht—, surgían teorías y prácticas del montaje alternativas, muy distintas a las llevadas adelante hasta el momento por el cine norteamericano. En efecto, el montaje invisible de David Griffith por el cual dos planos se aprecian como continuidad y fortalecen la unidad de la experiencia narrativa, encuentra un nuevo modo de edición en los directores rusos. Eisenstein, a través del montaje ideológico, yuxtapone dos o más planos distintos para generar un nuevo significado cuya interpretación queda en manos de la audiencia.

De este modo, esta práctica del campo cinematográfico, que podemos relacionar con el conocimiento por el montaje de Benjamin y Warburg, privilegia la noción de conflicto como

principio básico del arte, toda vez que se produce el choque entre elementos significativos yuxtapuestos. Esta técnica no solo es retomada en las futuras prácticas cinematográficas, sino que propone un nuevo modo de entender la lectura de los hechos históricos y ha sido de enorme influencia en las producciones visuales modernas y contemporáneas. Estas y otras estrategias de montaje anticipan dos momentos importantes: por un lado, la crisis de las teorías de la percepción centradas casi exclusivamente en la visión —vigentes hasta entonces—; por otro, el cuestionamiento a la idea de *objeto único* que proponen los modelos alternativos de las vanguardias modernas a través de las nuevas técnicas de reproducción, la realización colectiva y el reconocimiento de las distintas alternativas de la realidad social en determinados momentos históricos.

Aby Warburg se anticipa a estas investigaciones y prácticas. Alrededor del 1900, revisa críticamente el devenir de la historia del arte y transforma los modelos de análisis hasta entonces usados por la historiografía. Su *iconología del intervalo* deconstruye las fronteras disciplinares para generar un saber interdisciplinar que propone una forma superadora para estudiar los fenómenos visuales, mediante el abordaje de sus problemas formales, antropológicos e históricos. El tiempo de la imagen es un tiempo complejo ya que resulta de movimientos que se han ido sedimentando a su interior, cada uno con su trayectoria histórica, antropológica y psicológica. Para Didi-Huberman (2009) la imagen síntoma en Warburg es un cuerpo de información que trasciende las fronteras de la representación. Atiende a sus relaciones y momentos, permite acercarse a lo paradójico y lo no revelado que vive en ella (Zamora Chacartegui, 2014).

Desde esta perspectiva, Warburg propone abrir el campo de objetos de interés para el historiador del arte dado que la obra es un punto de encuentro dinámico de instancias históricas heterogéneas y sobredeterminadas (Didi-Huberman, 2009). Estuvo especialmente interesado en la pervivencia de ciertos modelos en la memoria de los pueblos —*pathosformel*—, que expresan determinados estados internos y emociones de otros tiempos de manera visual y que pueden ser traídos y/o filtrarse en el presente. Por la fórmula de *pathos*, cada imagen es el producto de una dialéctica entre el impulso expresivo individual y un conjunto heredado de formas prefiguradas. De ahí la importancia que le otorga al material de estudio que proviene de los archivos como modo de devolver las voces ocultas, desaparecidas y replegadas de aquellos que no han sido escuchados. De esta manera, se diversifican los modos de acercamiento y los puntos de vista con los que puede contar el historiador del arte.

Replantear la historia en términos de estallido y reconstrucción es lo que Didi-Huberman (en Romero, 2007) llama *conocimiento por el montaje*. Con Aby Warburg como uno de sus referentes clave, declara que una historia de las imágenes auténtica debe considerar que cada imagen tiene en sí misma varios tiempos heterogéneos. Por lo tanto, no se la puede organizar en términos de crónica lineal o cronológica. Retoma también la definición de Benjamin en cuanto que una verdadera historia del arte no debe contar la historia de las imágenes a través de una narración o relato, sino por medio del montaje interpretativo. En su libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2006) destaca la aparición de lo impensado como un hallazgo fortuito dentro de la labor del investigador. Este aparente desvío permite un montaje de objetos propios que deriva en

un *conocimiento accidental* que suspende la linealidad del relato. Así, el anacronismo en la escritura, lejos de presentarse como una anomalía en el trabajo historiográfico, instala la definición según la cual solo hay historia de los síntomas cuyas apariciones interrumpen el curso normal de la representación o, en palabras de Michel Foucault, el señalamiento de las discontinuidades, fallas o fisuras permite al historiador pensar los acontecimientos como emergencias disruptivas en las coordenadas de un tiempo complejo (Foucault en Vindel, 2014).

En cuanto a las producciones visuales, más allá de interpretarlas con las categorías de sus contextos históricos, buscando determinada concordancia eucrónica —del artista y su tiempo—, para Didi-Huberman (2006), la riqueza del anacronismo reside en el modo temporal de expresar la complejidad y la sobredeterminación de las imágenes. En tanto la imagen artística sintetiza tiempos, este montaje de tiempos heterogéneos genera anacronismos. La percepción de estos diferenciales de tiempo que operan en cada imagen significa complejizar la mirada sobre ellas, ir más allá de la representación como espejo de las cosas o como sistema de signos. Es una imagen que se muestra desdoblada al remontar a contrapelo el continuo del tiempo. Su deconstrucción nos ayuda a comprenderla con sus accidentes, desvíos y discontinuidades.

Esta última acción remite, una vez más, a Benjamin [1940] (1989) cuando propone la historia como flujo del devenir en el que la aparición de la imagen suspende el tiempo a través de la colisión dialéctica del pasado y el presente. Este cepillar a contrapelo la historia permite interpretarla desde otro lugar. Un montaje no histórico del tiempo nos interpela como un modo de hacer justicia. Nada queda perdido para la historia, la memoria incluye a los que quedaron afuera, humaniza y configura el tiempo y asegura sus transmisiones. La memoria introduce la discontinuidad y el anacronismo en la historia mediante un proceso que rescata aquellos detalles que se resisten a desaparecer. Es psíquica en su proceso y anacrónica en sus efectos de montaje y de reconstrucción del tiempo (Didi-Huberman, 2006). Interpretar una obra a partir de las manipulaciones del tiempo realizadas por su productor, implicaría, entonces, estudiarla desde la perspectiva de sus memorias múltiples.

Así, «[...] [l]a exposición por el montaje [...] renuncia por adelantado a la comprensión global y al “reflejo objetivo”. Dys-pone y recompone, por lo tanto, interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad» (Didi-Huberman, 1998, p. 127). El distanciamiento que supone su acción desmonta, remonta, descompone y recompone las cosas. Desde esta perspectiva, el montaje se convierte en una poderosa herramienta experimental y política: al tiempo que ofrece un modo alternativo de legibilidad, permite tomar posición sobre la realidad modificando críticamente las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes (Ennis, 2009). En este sentido, para Benjamin [1940] (1989) las posibilidades de reconstrucción del pasado en el presente condicionan su conocimiento, por lo tanto, el montaje trasciende su cualidad de dispositivo estético para convertirse en una herramienta política.

Si para saber es necesaria una toma de posición y esta acción supone la responsabilidad de acercarnos y alejarnos continuamente del objeto de estudio, este movimiento nos permite incidir sobre la realidad desde una perspectiva crítica y con una actitud política.

A su vez, el concepto de *toma de posición* puede relacionarse con dos autores cuyas definiciones cuestionan fuertemente el distanciamiento objetivo en los trabajos de investigación histórica: por un lado, Peter Sloterdijk (2003) quien formula el concepto de *punto de situación* que permite una mirada micrológica sobre el objeto de estudio. Por el otro, Carlo Ginzburg (1976) quien caracteriza la microhistoria como una herramienta analítica que revela detalles de la vida social para poder abordar el estudio de los relatos macrohistóricos desde una perspectiva distinta. En este sentido, compara la microhistoria con la importancia de los primeros planos en las producciones cinematográficas.

Desplazamientos, traslados y migraciones

En este apartado se propone una reflexión en torno a la producción de un conjunto de artistas que tienen en común su particular modo de *tomar posición*, abordando microhistorias que le dan sentido a macroacontecimientos sociales y políticos contemporáneos vinculados con los lugares de pertenencia, tránsito y migraciones.

Alfredo Jaar es un artista chileno comprometido con la historia. A través de sus intervenciones en el espacio público y su producción fotográfica, pone de manifiesto situaciones de desigualdad y violencia, conflictos vinculados con la inmigración, los refugiados y el racismo, para provocar una mirada que se detenga y reaccione.

En el año 1981, en un Chile azotado por a la dictadura del general Pinochet, Jaar se despide de su patria realizando una intervención efímera en el espacio exterior titulada *Chile, antes de partir* [Figura 1]. Dispone una línea de mil banderas chilenas equidistantes que



Figura 1. *Chile, antes de partir* (1981), de Alfredo Jaar



atraviesan las dunas de arena hacia el mar hasta desaparecer por la acción del agua en movimiento. Esta instalación presenta, por un lado, la fragilidad de su patria dividida. Por otro, traza un posible camino de salida del país que conduce a la inmensidad de un mar que vio desaparecer cantidad de cuerpos. Como a los primeros montajistas, la alegoría le permite sumar sentidos ocultos y decir en el espacio público aquello que el régimen imperante no permitía.

Nueve años después, presenta *Sin Título (Agua)* (1990) [Figura 2]. La obra exhibe seis cajas de luz con imágenes móviles de las aguas de la costa de Hong Kong en las caras que enfrentan al espectador. Las mismas están dispuestas en el piso, paralelas a una larga línea de pequeños espejos. Del otro lado de las cajas de luz, aparecen rostros de los llamados *boat people*, exiliados vietnamitas que buscan refugio en aquellas aguas. El espectador se ve interpelado por las imágenes de estos rostros reflejadas en los espejos, junto a su propia imagen. Una vez más, el devenir rítmico del mar nos hace partícipes necesarios de su reverso, su otra cara, su realidad otra. La estrategia visual de esta obra interrumpe, suspende por un tiempo, los hábitos visuales de quien participa. Presenta al público una realidad de la que *algo* sabe, pero prefiere desatenderse, poniendo de manifiesto lo peligroso de naturalizar el sufrimiento.

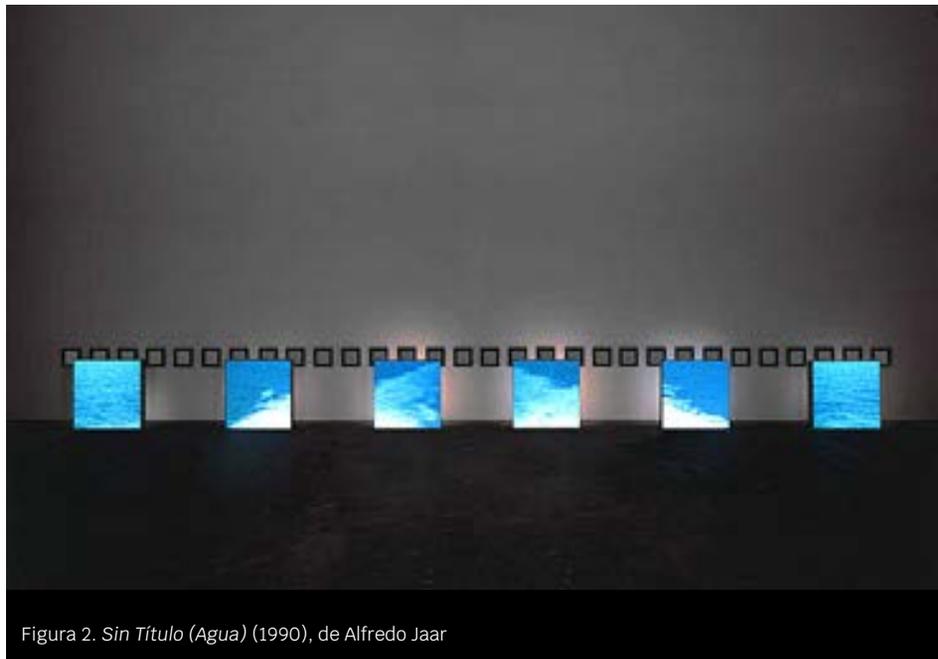


Figura 2. *Sin Título (Agua)* (1990), de Alfredo Jaar

La videoinstalación *Crossings* (2013), de la artista franco-marroquí Leila Alaoui [Figura 3], muestra la experiencia traumática de los migrantes subsaharianos que se embarcan para alcanzar las costas europeas. Semanas de investigación en las comunidades migrantes de Marruecos, le permitieron a la artista crear una propuesta audiovisual,

dividida en tres pantallas, que incorpora fragmentos de la realidad, audios de relatos verdaderos e imágenes ficcionales reconstruidas. La propuesta se completa con retratos fotográficos de migrantes y paisajes. El gesto de retratar a sujetos que han sido expuestos al sometimiento más extremo, en gran formato, utilizando primeros planos o planos medios y fondos neutros, les devuelve identidad y dignidad humana. Los visibiliza como seres con toda la potencia de su hermosa humanidad desnuda y despojada. Expone las huellas de la violencia y el tráfico de personas como índices, mientras elude las imágenes que escenifican las acciones violentas que dieron origen a esas cicatrices. No busca un espectador voyerista, anestesiado por la multiplicidad de imágenes que relatan linealmente los hechos. La mirada del otro —del artista y del migrante— se encuentra con la nuestra y nos interpela, nos muestra aquello que nos fue ocultado. Nos demanda una toma de posición, nos invita a preguntarnos acerca del lugar de los otros, el nuestro y los límites impuestos.



Figura 3. *Crossings* (2013), de Leila Alaoui

Fragmento y montaje en las artes visuales | ALEJANDRA MADDONNI

En torno a la situación de los refugiados en el mundo y las condiciones de extrema fragilidad de los migrantes que intentan alcanzar las costas del sur europeo, el artista chino Ai Weiwei produce el largometraje documental *Marea Humana* (2017). Con este objetivo, instala la sede principal de su estudio en la isla griega de Lesbos, lugar clave en la cartografía de los migrantes contemporáneos. El artista y su equipo realizan más de 600 entrevistas visitando 40 campos de refugiados de 23 países. La propuesta audiovisual se completa con instalaciones monumentales como *Ley de viaje* (2016) [Figura 4]. Se trata



de una enorme balsa de 16 m de profundidad, 6 m de ancho y 3 m de altura, con las figuras de 258 refugiados, todo realizado en PVC inflable. La fragilidad del material, la sobredimensión de las siluetas humanas sin rostro y la ausencia de color, son los perfiles de una metáfora que dimensiona la tragedia de todos los migrantes del mundo. Estas enormes formas de la crisis ocupan todo el espacio expositivo.



Figura 4. *Ley de Viaje* (2016), de Ai Weiwei

La masacre de Ruanda, durante el año 1994, cobró un millón de víctimas en menos de cien días. Como Leila Alaoui y Ai Weiwei, Alfredo Jaar viaja hacia aquel territorio para conocer más de cerca esta realidad y registrarla. Entre 1994 y 1998 concibe el *Proyecto Ruanda*, cuyas producciones estéticas confrontan la indiferencia general e invitan a reflexionar sobre la condición humana. En la obra *Imágenes Reales* (1995) esconde, invisibiliza las imágenes traumáticas de la masacre en cajas de archivo y las substituye por textos que las describen. Esta operación de sustracción y ocultamiento remite a los monumentos invisibles del artista alemán Joshen Gerz. La estrategia de este último se funda en que el relato literal de las imágenes vinculadas a las tragedias históricas —con su presencia imponente y desgarradora en materiales imperecederos— condensa y explicita el acontecimiento. Poco queda por hacer a quien las mira más que un estremecimiento fugaz, ya que se deposita en ellas toda responsabilidad de memoria y conmemoración. En tanto las imágenes se desgastan, las palabras mantienen viva la memoria. De este modo, Gerz recupera la tradición oral para no eludir la responsabilidad que nos cabe a todos respecto a la tragedia evocada. El artista alemán define su trabajo como una participación



—del artista y de la gente— para hacer público un secreto —determinado pasado oculto por un Estado— que cambiará el presente (Gerz, 2008). Por su parte, Alfredo Jaar no suprime las imágenes, pone en escena la ausencia de las imágenes de la masacre de Ruanda que el poder no mostró en su momento y visibiliza, así, un fenómeno de sustracción masiva a través de la articulación de la palabra, lo visible y lo que se prioriza. Cada fragmento de imagen es el encuentro entre lo que se ve y aquello que dice.

La realidad pasa por mostrar singularidades, nombres que tienen historia. Sea revelándolos a través de letras de luz blanca sobre fondo negro o, como en *El silencio de Nduwayezu* (1997) y *Los ojos de Gutete Emerita* (1996), donde las miradas del niño y de la mujer, ambos testigos presenciales de la muerte de sus familias, se replican por miles sobre una gran mesa de luz. En una operación cercana a la realizada por Leila Alaoui, Jaar contrapone la singularización de individuos a las millones de víctimas anónimas que se muestran en las imágenes de la masacre. Al tiempo que intenta devolverles humanidad, propone una aguda crítica a la desinformación imperante. Al respecto, reflexiona:

Mi lógica fue la siguiente; si los medios de comunicación y sus imágenes nos llenan con una ilusión de presencia, que finalmente nos deja con un sentimiento de ausencia, ¿por qué no ensayamos lo contrario? Ofrecer una ausencia que quizás pueda provocar una presencia (Jaar, 2008, s.p.).

A modo de cierre en tránsito

«Mi miedo más profundo sería perder la conciencia, mi capacidad crítica, o perder compasión por la humanidad. Si ya no pudiera examinar la condición humana, la vida perdería su brillo.»

Ai Weiwei (2017)

Hasta aquí hemos realizado un breve recorrido a lo largo de la producción visual de artistas que proponen modos más complejos y fecundos de mostrar aquello que los mecanismos hegemónicos de información y los poderes de turno insisten en ocultar o en mostrar según su propia selección y recorte. Resignificar la tragedia, recordarla a través de sus paisajes y de los nombres o los retratos de sus protagonistas, le otorga identidad al hecho histórico y permite construir una memoria que vive y perdura en cada uno de nosotros. Cada nuevo montaje de fragmentos particulares que el productor visual ofrece nos devuelve una imagen que trasciende su perfil eucrónico para poner a disposición una nueva perspectiva del acontecimiento.

Asimismo, nos invita a asumir el compromiso de tomar posición, de acercarnos con toda nuestra humanidad a esos millones de otros que, al revelarse masificados o silenciados por los mecanismos de poder y los medios hegemónicos, se nos presentan ajenos o distantes. Los estratos de memoria que comprende cada imagen amplifican el universo de objetos de interés para el historiador y para el artista. Cada obra es una propuesta abierta, un punto de encuentro de instancias históricas heterogéneas, un modo de leer a contrapelo la historia de todos para comprender nuestra realidad y actualizar nuestra memoria.

Referencias

- Alaoui, L. (2013). *Crossings* [Videoinstalación]. Recuperado de <http://untref.edu.ar/muntref/migraciones/>
- Benjamin, W. [1940] (1989). *Tesis de filosofía de la historia. Discursos interrumpidos I*. Madrid, España: Taurus.
- Benjamin, W. [1925] (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, España: Taurus.
- Dantas, M. (2017). *Catálogo Ai Weiwei Inoculación*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Proa.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. (1998). *Phasmes: Essais sur l'apparition*. París, Francia: Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada.
- Ennis, J. (2009). Georges Didi-Huberman, Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I. *Orbis Tertius*, 15(16). Recuperado de <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv15n16r06>
- Ginzburg, C. (1976). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, España: Muchnik.
- Jaar, A. (1981). *Chile, antes de partir* [Intervención]. Recuperado de <http://200.54.125.64/arte/jaar.php?Pagina=74>
- Jaar, A. (1990). *Sin Título (Agua)* [Instalación]. Recuperado de <http://200.54.125.64/arte/jaar.php?Pagina=67>
- Jaar, A. (1995). *Imágenes Reales* [Instalación]. Recuperado de <https://universes.art/es/magazine/articles/2012/alfredo-jaar/photo-tour/berlinische-galerie/05/>
- Jaar, A. (1997). *El silencio de Nduwayezu* [Instalación]. Recuperado de <http://200.54.125.64/arte/jaar.php?Pagina=68>
- Jaar, A. (1996). *Los ojos de Gutete Emerita* [Instalación]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/37279546@N02/5084836884>
- Jaar, A. (2008). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.
- Nielsen, G. (7 de diciembre de 2008). Jochen Gerz, el artista de los monumentos a la memoria. Todo está escrito en la memoria. *Página12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4977-2008-12-10.html>
- Romero, P. G. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman. *Minerva*, (5). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4880683>
- Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la razón cínica*. Madrid, España: Siruela.
- Vindel, J. (2014). *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Madrid, España: Brumaria.
- Weiwei, A. (2016). *Ley de viaje* [Instalación]. Recuperado de <https://www.nacion.com/viva/cultura/ai-weiwei-inaugura-instalacion-sobre-refugiados-en-praga/LPQXFCFOIVDC5MWV4UACV2OTJ4/story/>
- Weiwei, A. (Director). (2017). *Marea Humana* [Largometraje documental]. Estados Unidos/Alemania: 24 Media Production Company; AC Films; Ai Weiwei Studio.
- Zamora Chacartegui, A. (2014). *Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G. Didi-Huberman* (Trabajo final de grado). Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, Barcelona, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2445/66056>