

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

El documento visual en la conservación del arte electrónico en México. Un caso de estudio

Jesús Fernando Monreal Ramírez

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Documento visual, instancia artístico-jurídica, inteligibilidad, información documental, conservación.

Resumen

El trabajo analiza los alcances y limitaciones de las imágenes visuales producidas en la documentación de las exposiciones de arte electrónico en México. Se analiza un conjunto de ítems visuales y audiovisuales de algunas de las exposiciones del Laboratorio de Arte Alameda (LAA) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), mostrándose que el documento visual opera como instancia artístico-jurídica, instancia de inteligibilidad e instancia de información documental, y es parte de la conservación del arte concebida en los términos de una arqueología del objeto.

Introducción

Este trabajo estudia el comportamiento icónico de las imágenes visuales producidas en la documentación de las exposiciones de arte electrónico en México. Busca comprender cuáles son los alcances y limitaciones de estas en su calidad de documentos visuales y en la constitución y conservación de la materialidad del tipo de obras de arte que se exhiben en dichas exposiciones. Para ello, se analiza un conjunto de ítems visuales y audiovisuales de algunas de las exposiciones del Laboratorio de Arte Alameda (LAA) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); un lugar destinado a la exhibición y documentación de las prácticas artísticas que utilizan y fortalecen la relación arte-tecnologías. Para comprobar la función icónico-documental de estos ítems a la luz de un concep-

to flexible de conservación tomado de Marie Berducou (1996) —quien lo acota a las acciones encaminadas hacia la durabilidad, la integridad y la accesibilidad de los bienes culturales—, y también a partir del uso del concepto de *imagen operante* del filósofo alemán Bernhard Waldenfelds (2011), el trabajo muestra, por una parte, que el documento visual opera de tres maneras, como instancia artístico-jurídica, como instancia de inteligibilidad y como instancia de información documental; y por otra, que las prácticas de conservación del videoarte, la videoinstalación, el arte sonoro y la realidad virtual, solo son posibles en los términos de una arqueología del objeto o del evento; de lo que fue, lo que ha llegado a ser y lo que está en condiciones de ser en el futuro.

1. Un arte de materialidad

El Laboratorio de Arte Alameda del INBA abrió sus puertas al público en el invierno del 2000 en el antiguo Convento de San Diego, que hasta ese año ocupaba la Pinacoteca Virreinal. En el *Manual General de Organización del INBA* (2010, p. 84), se señala que el LAA tiene por objetivo,

extender y difundir al público en general las propuestas del arte contemporáneo, a través de medios tradicionales y electrónicos; acercar al conocimiento de técnicas apropiadas de preservación y conservación de las obras artísticas; así como la ejecución de investigaciones en ese campo y la apropiada difusión de exhibiciones.

A manera de contexto hay que decir que el LAA es quizá el último eslabón de un proyecto de Estado generado en los años noventas para la creación de centros de arte alternativo/contemporáneo, de la mano de una política cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), que buscaba

insertar a México en el ambiente de la economía global, por lo que era receptiva a la conexión entre arte y medios de comunicación, lo que en inglés se ha llamado *new media art* y en México arte electrónico, referido en general al videoarte, la instalación multimedia y los proyectos artísticos realizados con medios digitales. Sin embargo, esa política cultural resultó inédita y hasta cierto punto ajena para el marco legal que históricamente había regido al INBA, caracterizado por definir el arte desde nociones como “artes plásticas”, “identidad”, “lo nacional” y “patrimonio”. Por ello los términos como arte alternativo, videoarte, videoinstalación, arte sonoro y realidad virtual no operaban con facilidad en su léxico normativo que, además, comprendía al Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, el cual no obstante y según el Manual de procedimientos del INBA (2010, p. 71), enfatiza la necesidad de la documentación, cuando señala como uno de sus objetivos, “establecer y operar mecanismos eficientes para la recopilación, custodia y manejo de la información bibliográfica, hemerográfica e iconográfica del Instituto”.

Se trata de una concepción de la documentación que proviene de la archivística y está presente en los procesos de registro del LAA, que es uno de los pocos espacios del INBA interesados en la documentación del arte electrónico en México. Aunque no cuenta con una figura institucional del documentador, el LAA vinauguró en el 2015 su Centro de Documentación Príamo Lozada (CDPL), un acervo documental enfocado en el videoarte, la videoinstalación, el arte sonoro y la realidad virtual, que se compone de un resguardo de documentos varios de Lozada, su primer curador, un acervo bibliográfico especializado y de un archivo de sus exposiciones. Tania Aedo, la actual directora del LAA ha señalado la importancia del CDPL en la producción, difusión, replicación, utilización y circulación del conocimiento, tanto para investigadores como para el público (Magaña, 2015). Aedo enfatiza la noción de in-

formación documental, un término cuyo origen proviene de la archivística alemana, que nombra un complejo que comprende la producción, acumulación, recuperación y provisión de la información, así como su transferencia y su recepción (Sánchez Espinoza, 2011, p. 76).

La primera práctica de documentación de una exposición realizada por el LAA fue la exhibición *Actos de fe*, con la que abrió sus puertas al público en el 2000. El conjunto de información que existe acerca de ella se compone de un dossier curatorial, una carpeta de prensa, fotografías de la exposición, una cápsula informativa en formato audiovisual realizada por el INBA, un audio promocional y un archivo de imágenes cedidas tiempo después por una de las artistas participantes. Curatorialmente la muestra proponía una estrategia para transformar un espacio arquitectónico y expositivo dedicado al arte antiguo —la Pinacoteca Virreinal— en un espacio de arte contemporáneo. Según el guion curatorial, la muestra buscaba el diálogo entre la pintura virreinal y las piezas hechas ex profeso para el LAA. La distribución y relación de las pinturas y piezas las convertía en componentes de instalaciones para sitios específicos. Como ha observado el filósofo Boris Groys (2013, p. 83), el soporte material del medio de la instalación artística es el espacio en sí, donde no existe una diferencia entre hacer y presentar el arte, es decir; “hacer es mostrar cosas como arte” (Groys, 2013, p. 80). Para el caso de varias de las instalaciones presentadas en *Actos de fe*, lo anterior significaba que los distintos medios materiales que la componían estaban arraigados al lugar y al tiempo del arte. Tal era el caso de *Nuestros impuestos están trabajando*, un conjunto de esculturas con forma humana realizadas en cera por César Martínez, que al estar encendidas a manera de gigantescas veladoras, con el paso del tiempo se iban derritiendo; o *Llantas para pavimento con memoria II*, de Betsabeé Romero, que operaba en el espa-

cio más en los términos de una instalación relacionada con pinturas pertenecientes a la pinacoteca, que como escultura.

La dialéctica entre instalación y espacio expositivo significa que la materialidad del arte allí se comporta parcialmente, de acuerdo con la distribución espacio-temporal de los distintos soportes y medios materiales, así como de su activación en un sitio específico. Pero materialidad en estos casos también incluye los distintos tratamientos técnicos, tecnológicos y documentales que operan como parte de lo que se exhibe. En la materialidad de los objetos, artefactos o eventos que constituyen el videoarte, la instalación multimedia o los eventos producidos con medios digitales —algunos de ellos marcados por la búsqueda de interactividad con el público—, operan diferentes relaciones de significado: historiográficas, culturales, políticas, económicas, sociales, tecnológicas, y no solo estéticas. La instalación es una puesta en marcha de todo un aparato o conjunto de aparatos ambientales que inciden incluso en la propia durabilidad de esta —y que incluyen, por ejemplo, los humidificadores o máquinas para el control de factores microclimáticos, sistemas para controlar la iluminación que encontramos en las frías salas—, para integrar los diversos elementos materiales y sociales que se relacionan en un objeto o evento-red en los puntos específicos de sus trayectorias de aparición por el mundo. La materialidad de una instalación, cuya materia sobrevive en los medios electrónicos o digitales, pero también de un evento, se construye en la circulación de los objetos, textos, filmes, etc., que instala o las acciones que produce, en relación con los ambientes de exhibición y las tecnológicas museográficas que les permiten habitarlos provisoriamente y sobrevivir en ellos como arte, mostrando ciertos comportamientos y maneras de presentarse.

2. El documento visual: instancia artístico-jurídica, inteligibilidad e información documental

La instalación como medio espacial es incapaz de conservar en sí misma un arraigo ni puede dar cuenta de él en el futuro, porque tarde o temprano será desmontada y el espacio vaciado, embalados sus objetos, apagadas las computadoras y embarcado todo hacia un nuevo destino. Por su parte, el evento es irrepetible al igual que la singularidad de su percepción; ambos ocurren, se desarrollan y mueren en el momento, por lo que es imposible conservarle en el sentido convencional de prolongar su vida, la continuidad de su existencia e identidad invariable a través del tiempo. Es necesario buscar el testimonio y su sobrevivencia en otra parte, a saber, en aquello que funja como testigo. Propongo buscar la figura del testigo de ese arraigo espacio-temporal del arte en el documento visual, no como representación, sino en el sentido de certificación, de artefacto que hace visible los elementos del arte y permite que tengamos acceso a ellas.

Pero ¿qué es un documento visual?, ¿cómo se comporta y cómo se distingue de otro tipo de imágenes? Una serie de pistas para responder a estas preguntas nos las da la propia historia semántica del término documento. La antigüedad nos muestra que desde tempranamente, el documento tenía una función de evidencia y vigencia jurídica; su producción y uso en el contexto del *tabularium* romano, por ejemplo, señala que el documento era una instancia jurídica, porque certificaba el otorgamiento de derechos y obligaciones (Vivas Moreno, 2004, p. 76). El documento es, al menos hasta finales del siglo XVII, un tipo de fundamento de la organización jurídico-política, ya que afirma derechos y permite a las instituciones ejercer poder sobre sus territorios. Al llevar esta idea al caso del arte podemos decir que, mientras el espacio de exhibición exhibitivo transforma la materia de un objeto

cotidiano en arte, el documento certifica que ese objeto lo es, entre otras razones, porque construye evidencias que dan cuenta de ese arraigo temporal de la materia al espacio que le otorga su condición de arte. Pero, además, la imagen visual de registro opera allí como instancia jurídica y artística, porque es una constatación de lo que puede ser visto y nombrado como arte: *el documento otorga a los objetos que registra, derechos y obligaciones como objetos de arte y al museo el poder para gestionarlos en esos términos*. Asimismo, la instancia artístico-jurídica del documento visual en el arte está relacionada con el concepto de testigo que, como ha mostrado el filósofo italiano Giorgio Agamben (2000, p. 15), posee en su etimología latina, un sentido jurídico de *testis*: aquel que se sitúa como tercero en un proceso de litigio entre dos contendientes.

Que una imagen visual sea capaz de constatar arte es parte de su poder icónico y una de las cualidades que le otorga el estatuto de documento. Antes que representar, el documento impone una representación y busca convencernos con ella; *certifica algo como arte*. Varias de las imágenes producidas sobre la exposición Verdades de fe tienen este papel, ya que constatan para un lector, que en el LAA hubo una exposición en la que se presentaron un conjunto de objetos cotidianos en su calidad de arte. Luego, objetos cotidianos como llantas de coche, videos caseros, monitores de televisión, veladoras gigantes, contrastados con pinturas del arte virreinal mexicano, son certificados como materiales del arte contemporáneo. La preponderancia de la función jurídica de las fotografías producidas acerca de las distintas instalaciones de *Verdades de fe*, se muestra incluso por el hecho de que no son imágenes realizadas con criterios de documentación; no se incluyen escalas métricas, ni números de inventario; el encuadre lejos de ser acorde a las dimensiones del objeto, está hecho desde la posición subjetiva del observador.

La naturaleza de estas fotografías de registro no solo muestra la función jurídica del documento, sino que hace visi-

ble que las prácticas de documentación del arte deben cambiar cuando se trata de instalaciones o arte de acción, donde tomar el objeto de frente o de perfil ya no es lo relevante. La necesidad de otro tipo de documentación en el caso del arte contemporáneo, nos lleva a plantear que el sentido icónico del documento consiste también en el poder que tiene para hacer visible ese arte. Para el filósofo alemán Bernhard Waldenfels, cuando hablamos del sentido icónico de una imagen nos referimos al hecho de que en ella algo se hace visible de cierta manera. El autor llama *imagen operante* al poder icónico de la imagen para hacer que algo sea visible presentándose de cierto modo. No se trata de un mero complemento de la representación o una copia de aquello que muestra, sino un *modo de verlo* en un estado de realidad concreto en el que se presenta —por ejemplo, en un sitio específico dentro de un museo y en un tiempo determinado—. La imagen operante le otorga al documento visual un poder de inteligibilidad, siempre y cuando permita a un observador identificar, describir, analizar, explicar y sacar conclusiones sobre un objeto o evento. Sin embargo, la inteligibilidad como dimensión epistemológica del documento solo se realiza en un proceso de interpretación que correlaciona a este con un sistema de relaciones entre documentos, porque de otra manera sería casi ininteligible. Se trata de un *documento de archivo*.

El documento de archivo, además de ser testimonial y estar fechado, posee un carácter seriado, debido a que está “unido a otros de su especie por un vínculo originario y necesario, condicionando a los demás y siendo por ellos condicionado, y formando parte de un fondo o conjunto orgánico” (Fuster, 1999, p. 108). Así, su existencia está siempre marcada por su conexión con otros documentos, visuales y/o textuales, y la documentación opera como una práctica de interrelaciones que produce un universo documental que funge como arqueología del objeto, ya que la inteligibilidad del documento

opera en una constelación documental. Esto no sucede o no es absolutamente necesario en el caso de la experiencia estética frente a la imagen, en la cual no necesitamos relacionar una pintura con otra para sentir agrado o repulsión. No obstante, es muy común que el sujeto que documenta se incline por registrar el objeto o evento desde una mirada estética, antes que desde una mirada documental, tratando de testimoniar su experiencia estética y estetizando las imágenes. Esto es lo que ha sucedido en varias de las prácticas de documentación de las exposiciones realizadas en el LAA.

3. El documento visual y la mirada del documentalista

La documentación visual que el LAA hizo de sus distintas exposiciones en sus primeros años, fundamentalmente compuesta de fotografías, se enfrentó al problema de registrar instalaciones y eventos, cuya materia estaba arraigada en el espacio y el tiempo exhibitivo y se comportaba de acuerdo con lógicas de durabilidad e integridad variable, pues los medios en ellas usadas eran electrónicos como videos proyectados en los muros, reproducciones sonoras previamente grabadas, instalaciones multimedia interactivas o ambientes de realidad virtual. Las diversas imágenes visuales de las exposiciones de toda la década del 2000, dan cuenta, además, de un sistema de convenciones y limitaciones en las que el papel del observador-testigo se hallaba inscrito, definido por relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales. Como ha observado Jonathan Crary (2008, p. 15) el papel del observador de arte y su mirada están siempre históricamente construidas. Quienes registran y documentan están educados por discursos, teorías sobre la lógica y el comportamiento de las imágenes, y en general por “técnicas del observador”, es decir, por maneras de mirar construidas mediante dispositivos y tecnologías. Para Crary

(2008, pp. 21-22) “un observador es, sobre todo, alguien que ve dentro de un conjunto determinado de posibilidades, que se halla inscrito en un sistema de convenciones y limitaciones”. Y estas incluyen o están definidas por relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales.

El observador en *Actos de fe* tomó las fotografías desde un ángulo subjetivo y fragmentado de quien tiene una experiencia estética del objeto. Al parecer se guiaba por una mirada que privilegiaba la imagen por encima del concepto; agobiado por captar el “ambiente” donde aparecían los objetos, terminó por fotografiar a los objetos desde una perspectiva que los presenta de manera fragmentada y descontextualizada, combinado con la posición subjetiva y de movimiento del observador que permite la cámara fotográfica. Era un observador que vemos reproducido en varios de los registros de las primeras exposiciones del LAA.

La documentación visual de la exposición de la artista Silvia Gruner, *Away from You*, realizada en el LAA en el 2003, muestra una diferencia en relación con *Actos de fe*. Consta de cinco fotografías que bien pueden ser consideradas documentos de archivo, ya que constituyen un conjunto orgánico, que buscó dar cuenta de la instalación desde diferentes puntos de vista del observador. Gruner presentó una videoinstalación sonora en tres canales, proyectando imágenes en los muros del espacio donde se montó la obra. El documentalista sí buscó registrar el arraigo de las obras al espacio y al tiempo con acercamientos y distanciamientos visuales, tratando de enfatizar el ambiente espacio-temporal que acompañaba a las imágenes proyectadas. La serie se aleja de una mirada puramente estética, es decir, centrada en la experiencia perceptiva del observador, para dar testimonio del arraigo de las imágenes al espacio de las paredes, enfatizándose más la inteligibilidad de *Away from You* que la propia instancia jurídica del documento.

Para ejemplificar cómo el documento visual es capaz de dar cuenta del papel del observador y de los saberes de la

conservación del arte que conlleva, referiré un tercer ejemplo de documentación en el LAA. Se trata de la presentación de *Cordiox*, un proyecto de experimentación sonora de Ariel Guzik, compuesto de un complejo instrumento de cuerdas monumental que es animado por fuerzas magnéticas. Me interesan dos documentos audiovisuales que la artista María José Alós realizó por encargo del LAA sobre la instalación. El primero se centra en su apariencia física en sitio, recorre el complejo cuerpo tecnológico construido con metales, madera, cuerdas y ondas sonoras; y el segundo, en documentar el montaje de la obra.

En el registro María José Alós explora la posibilidad de documentar una pieza de *media art* desde una mirada estética que busca captar las texturas y el comportamiento sonoro de la pieza, acariciando las distintas superficies físicas de *Cordiox* con un ojo técnico que pretende transmitir el placer subjetivo y dar cuenta de la experiencia estética del observador enmarcada en una fenomenología de la percepción. Se trata de una práctica de registro muy extendida en México, que parte de la premisa según la cual documentar es transmitir la experiencia personal y subjetiva. Más allá de que esto sea posible, lo cierto es que, el poder icónico del documento —ese hacer ver al objeto presentándose de cierto modo—, se comporta de manera distinta a la función estética de la imagen. Mientras que esta se define por el estilo, el gusto y las experiencias perceptivas que posee, en el documento visual los objetos o los eventos entrarán en escena para ser identificados, analizados, descritos y explicados. Si observamos nuevamente el documento, pero esta vez del lado de otro que realizó María José Alós y siguiendo el principio de la serialidad, comprenderemos que ahora la mirada estética es ampliada, por así decirlo, por una mirada que registra momentos del montaje y la inauguración de la exposición.

La artista enfatiza aquí la función jurídica del documento, al ser evidencia de la dimensión estética de *Cordiox*.

Pero, además, gracias a la ley de archivo que correlaciona al documento audiovisual con otro, somos invitados a transitar de un lugar a otro de manera que podamos establecer relaciones para la inteligibilidad de *Cordoix*. Con este sencillo ejercicio de conexión, lo que quiero es remarcar que el estatus epistemológico de un documento está determinado por un sistema de relaciones en el que está inserto. Desde luego que estos documentos requieren de otro tipo de ítems para ampliar su inteligibilidad; sin embargo, lo que he querido señalar es que las prácticas de documentación visual en México, acerca del arte contemporáneo y concretamente de lo electrónico y digital, son tributarias muchas veces de un modelo de observador educado en las artes visuales; en la prevalencia de la imagen y el objeto, acostumbrado a mirar fotografías.

Consideraciones finales

Los ítems visuales que he analizado aquí, enfatizan una concepción del arte fuertemente arraigada al valor estético de las obras; es decir, a su poder para generar experiencias de percepción. Pero también transmiten una concepción de la imagen fundada en una teoría de la percepción o fenomenología de la imagen, que hace hincapié en las características perceptivas que la imagen visual conlleva, y que podría ser comparada con una concepción de la imagen operante, según la cual, *vemos* algo en las imágenes. El privilegio de la percepción estética por encima del carácter significativo de la imagen, muestra finalmente que en las prácticas de documentación que he ejemplificado se ha buscado privilegiar la instancia artístico-jurídica del documento. Frente a ello, mi propuesta es que el proceso de documentación del videoarte, la videoinstalación, el arte sonoro o la realidad virtual, debe trascender este acercamiento hacia la búsqueda de la inteligibilidad y la información documental. Esto representa un cambio en la concepción de

la imagen encaminado hacia una concepción sobre su materialidad que incluya las distintas dimensiones que posee; una concepción relacionada con el conjunto de las tecnologías que la atraviesan, los discursos que se crean para hablar de ella desde la ciencia como evidencia científica, la política o la economía convirtiéndola en valor de cambio o de clase social, o la antropología que observa cómo la materia es significante o viva en las comunidades.

Creo que es posible relacionar el concepto de documento que apenas he dibujado con el pensamiento de Marie Berducou, para quien la conservación está construida de acciones que buscan prolongar la existencia del objeto, es decir, su durabilidad; respetar su integridad hecha de materia y significado, es decir, su materialidad; y finalmente, la accesibilidad, que implica mantenerlo como patrimonio útil para ser estudiado, preservado o exhibido:

La conservación es un conjunto de medios que buscan, al llevar a cabo la intervención de un objeto o el medio ambiente de éste, prolongar su existencia cuanto sea posible. La primera meta de la conservación es asegurar la *durabilidad* de la propiedad cultural. Los medios implementados para alcanzar esta meta no deben afectar, de forma alguna, la naturaleza de esta propiedad, sus constituyentes materiales, o el significado, o los significados, expresados por estos materiales: la conservación respeta la *integridad* del objeto. Al operar de esta forma, la conservación brinda su asistencia técnica a un proyecto global: la conformación de un patrimonio útil, un patrimonio capaz, en otras palabras, de ser estudiado, mostrado, o preservado en archivos, dependiendo cuál sea el caso, pero que, siempre, ofrezca una cierta *accesibilidad* (Berducou, 1996, p. 250).

Desde este marco conceptual, el documento visual de arte contemporáneo es una técnica de intervención sobre el objeto que retiene su dimensión discursiva, la presencia y el valor histórico, jurídico y estético de este en sus

recorridos y trayectorias museísticas. Como ítem de archivo es capaz de contribuir a la integridad de la cosa como parte del conjunto de sus estados y variaciones en ese recorrido; y, finalmente, su calidad de información documental hace posible la accesibilidad del objeto, ya que permite a un sujeto analizarlo, explicarlo y sacar conclusiones sobre él. Podemos decir, por último, que ante la pregunta ¿qué registramos en el caso de las escurridizas piezas del arte electrónico, cuya materia mediática es tan variable? Una respuesta es la siguiente: registremos todo aquello que nos permita hoy y en el futuro hacer una arqueología del objeto, para lo cual el archivo como atlas o sistema es de gran ayuda. La arqueología nos ayudará a comprender por qué el objeto o evento ocurrió de cierta manera y no de otra.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2014), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer II*, Valencia, Pre-textos.

Berducou, Marie (1996), "Introduction to Archeological Conservation", en Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute (traducción al español de Tiosha Bojórquez), pp. 248-259.

Crary, Jonathan (2008), *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac.

Fuster Ruiz, Francisco (1999), "Archivística, archivo, documentos de archivo... necesidad de clarificar los conceptos", *Anales de documentación*, núm. 2. pp. 103-120.

Groys, Boris (2013), *Antología*, México, Cocom Press.

INBA (2004), *Manual general de organización*, México, INBA-Conaculta.

Magaña, Eduardo, "Mostrarán acervo Priamo Lozada", *El Universal*, 18 de noviembre de 2015, documento electrónico consultado en <<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2015/08/11/mostraran-el-acervo-de-priamo-lozada>>.

Sánchez, Espinoza, Ariel (2011), "El objeto de estudio de la documentación", en Miguel Ángel Rendón Rojas (coord.), *Bibliotecología, archivística, documentación. Intradisciplina, interdisciplina o transdisciplina*, México, UNAM-CUIB, pp. 23-50.

Vivas Moreno, Agustín (2004), "El tiempo de la archivística: un estudio de sus espacios de racionalidad histórica", *Ciencias de la información*, vol. 33, núm. 3, pp. 76-96.

Waldenfelds, Bernhard (2011), "Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen", en Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 107-154.

Fuente de archivo

Centro de Documentación Priamo Lozada/Laboratorio de Arte Alameda (2000), México.