

Documental expandido. El caso de *Natureza morta/Stilleben*
Susana de Sousa Dias, António de Sousa Dias. Traducción de Melissa Mutchinick
Arkadin (N.º 9), e015, 2020. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe015>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

DOCUMENTAL EXPANDIDO

El caso de *Natureza morta/Stilleben*¹

Expanded Documentary About *Natureza morta/Stilleben*

SUSANA DE SOUSA DIAS
ANTÓNIO DE SOUSA DIAS

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Lisboa. Portugal

TRADUCCIÓN DE MELISSA MUTCHINICK | melissamut@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 13/2/2020 | Aceptado: 9/5/2020

RESUMEN

Este texto propone dar cuenta del pasaje del dispositivo cinematográfico al de la instalación audiovisual en la obra *Natureza morta* —film de origen: *Natureza morta: visages d'une dictature* (2005). Instalación: *Natureza morta/Stilleben* (2010)—. Aquí se traduce únicamente la primera parte del texto original, que se centra en los principios estructurales del montaje a partir de los aspectos espaciales, temporales y narrativos. En este proceso de transposición se produce una expansión en las relaciones audiovisuales creando una situación de inmersividad.

PALABRAS CLAVE

Documental; instalación audiovisual; montaje; espacios topográficos

ABSTRACT

This text proposes to account for the passage from the cinematographic dispositive to the audiovisual installation in the work *Natureza morta* —film of origin: *Natureza morta: visages d'une dictature* (2005). Installation: *Natureza morta/Stilleben* (2010)—. Only the first part of the original text is translated here, which focuses on the structural principles of montage based on spatial, temporal and narrative aspects. In this process of transposition there is an expansion in audiovisual relations creating an immersive situation.

KEYWORDS

Documentary; audiovisual installation; montage; topographic spaces

¹ Este texto es la traducción de la primera parte del artículo publicado originalmente en *Pós-fotografía, pós-cinema: novas configurações das imagens* [Post-fotografía, post-cine: nuevas configuraciones de las imágenes] (2019), compilado por Beatriz Furtado y Philippe Dubois.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

INTRODUCCIÓN

Natureza morta/Stilleben (2010) [Figura 1], es una instalación audiovisual de Susana de Sousa Dias con música de António de Sousa Dias sobre la forma de tres pantallas y sonido *surround*. Esta parte del deseo de superar algunos condicionamientos del dispositivo cinematográfico subyacentes al film que le dio origen: *Natureza morta: visages d'une dictature* [Naturaleza muerta] (2005).

En este texto explicaremos los condicionamientos mencionados, así como las soluciones encontradas, que se hallan en la base de fondo de las cuestiones relativas al espacio, el tiempo, la narrativa y la música. Presentaremos también las opciones y las direcciones tomadas en cuanto al proceso de transposición, que permitió crear una situación inmersiva en la cual las relaciones audiovisuales se expanden a través del estiramiento de sus posibilidades temporales, y viceversa.

El texto se encuentra dividido en dos partes. La primera expone el proceso de concepción y de realización del proyecto *Natureza morta* (film e instalación audiovisual), evidenciando las transformaciones ocurridas en el pasaje de un dispositivo a otro. La segunda se centra en los aspectos compositivos del sonido y en la puesta en práctica del dispositivo tecnológico de la instalación.



Figura 1. *Natureza morta/Stilleben* (2010), de Susana de Sousa Dias

EL PROYECTO

Génesis

Natureza morta es un film enteramente basado en imágenes de archivo de los tiempos de la dictadura portuguesa (de 1926 a 1974), en su mayoría son imágenes que muestran una cierta escenificación del poder, tales como actualidades, reportajes de guerra y películas documentales de propaganda, pero también imágenes que nunca fueron utilizadas en los montajes finales. A través de ellas,

Natureza morta pretende mostrar la vida (y en cierta medida, su reverso) de un régimen autoritario, tomando como línea orientadora los trazos que son comunes a todas las dictaduras: una ideología de integración, un sistema de control de la sociedad, un modelo que reconstruye el pasado y determina el futuro en función de la ideología, la utilización de la figura del «salvador», la implicación de la familia en la nación (Sousa Dias, 2003, s. p.).

Para entender la forma final que adquirió la instalación, así como las cuestiones que se presentaron en relación con la transposición de dispositivos, es importante percibir los principios de realización que estuvieron en la base del film, los cuales se mantuvieron en la instalación. Se busca, así, abrir camino hacia la clarificación de los puntos de diferenciación entre el largometraje y la instalación y la razón por la cual, a pesar de que estos principios se hayan mantenido, ambos constituyen obras totalmente distintas. El film, en su génesis, se confrontó con un problema esencial: ¿cómo mostrar el otro lado de un régimen autoritario a través de imágenes producidas por ese mismo régimen? ¿Cómo abrir las imágenes realizadas en contextos de control y con objetivos precisos? La ausencia de imágenes de contrapunto y la sujeción a la censura de las producciones de la época, así como el hecho de que *Natureza morta* no provea de un discurso que oriente al espectador en la lectura de las imágenes (uno de los principios del film es la ausencia de cualquier texto), implicó que la solución fuese encontrada por medio del montaje. A través de este fue desarrollándose simultáneamente la estructura narrativa.

Fue después de meses de trabajo, y al oír una pieza musical del compositor António de Sousa Dias, *Natureza morta com ruídos de sala, efeitos especiais e claquete* [Naturaleza muerta con ruidos de sala, efectos especiales y claqueta] (1997), que la solución para el proyecto surgió súbitamente. La fuerte sensación de espacialización de la obra y la percepción de estar transitando entre exterior e interior, a través de espacios compuestos, fueron determinantes para la estructuración del film que asumió la noción de «exposición». Esta es entendida no solo en su acepción más directa —como acción de colocar alguna cosa a la vista de otros (las exposiciones artísticas, por ejemplo)—, sino en su forma más amplia:

[...] como modo según el cual un objeto recibe la luz o es sujeto a influencias de cualquier agente exterior; como especificación o relación que se hace de cualquier cosa; como presentación de los principales temas o motivos temáticos; como una acción que implica un determinado espacio y tiempo, espacios y tiempos que son variables según cada individuo o substancia en causa (Sousa Dias, 2003, s. p.).

Así, a través de la creación de «salas»/topos² cuyo contenido/ocupación remite a cada una de las diferentes facetas de la dictadura portuguesa, el film conduce al espectador por un camino espaciotemporal no lineal, revelándole los diferentes aspectos no solo de un régimen autoritario, sino también de la acción de los hombres frente a sus condicionamientos.

Principios estructurales

Algunos autores fueron cruciales en este proceso: Aby Warburg,³ Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman. Tres aspectos, interligados entre sí, me interesaron particularmente y operaron sobre toda la concepción del film y, posteriormente, de la instalación: la abertura de la noción de

2 La designación de «sala» califica cada uno de los compartimentos o de los bloques audiovisuales que se interligan e interactúan en el film.
3 Se recuerda que la reedición de la traducción francesa de *Essais florentins* [Ensayos florentinos], así como la publicación de *Le Rituel du serpent: Récit d'un voyage en pays peuple* [El ritual de la serpiente], se hizo en 2003, y que la obra *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* [La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg], de Georges Didi-Huberman, fue impresa en 2002, años cruciales para la concepción del film.

imagen, contemplando su dimensión procesual y actuante, y no solo en su condición de objeto; la reconfiguración epistemológica en los modos de ver y de pensar la historia de las imágenes y sus modelos de tiempo; la propuesta de metodologías que dialectizan la historia y sus imágenes según un punto de vista no solo epistemológico sino también fantasmático. Así, las imágenes fueron pensadas, experimentadas y trabajadas como verdadera materia prima y como fundamento de todo el film, no perdiendo nunca de vista la «fórmula extrema» apuntada por Didi-Huberman (1990), en relación con la «doble ignorancia a la cual las imágenes nos fuerzan»: «Saber sin ver o ver sin saber» (p. 172). «Ver o saber» se tornó la clave en la resolución de la construcción del film, en el sentido en que me permitió tener la apertura para «lanzar la mirada sobre la paradoja» (Didi-Huberman, 1990, p. 172) existente en cada imagen, rechazando tanto la simplificación de las formas de tratamiento de la temporalidad de la imagen de archivo, así como la síntesis del sentido de los acontecimiento pasados y su objetivación. La concepción de pasado inacabado, abierto y actualizable de Benjamin y la «revolución copernicana» proclamada por él —el pasaje del punto de vista del pasado como «hecho objetivo» al del pasado como «hecho de memoria» (Didi Huberman, 2000, p. 103)— fueron determinantes para la concepción y resolución de la estructura global tanto del film como de la instalación.

Si bien esta estructura fue encontrada durante el montaje, los principios estructurales —la ausencia de palabras y el anacronismo—⁴ así como los principios formales de base —reencuadre, desaceleración de la velocidad y el uso de fundidos a negro— ya se encontraban presentes en el tratamiento cinematográfico del film, a través no solo del cuestionamiento acerca de las validaciones estéticas e históricas de la imagen de archivo, sino también de una posición de naturaleza ética ante estas, y de una concepción de imagen y de historia deudora de las tesis de los autores arriba citados.

Se trató de intentar abrir las imágenes dentro de su núcleo, pero también de mirar su «reverso» (Sousa Dias, 2011), de examinarlas, en el sentido de sacar lo que está dispuesto en determinado orden o posición, teniendo por finalidad indagar o encontrar alguna cosa. Esta operación busca trabajar las imágenes dentro de lo que ellas contienen en sí en potencia, dentro de su materia original. Examinarlas también en el sentido de volver al punto de origen, al momento en que esas imágenes fueron captadas y percibir el sistema que las produjo. Esto exigió un visionado muy atento, con una criteriosa selección de las imágenes y una consciencia muy clara de sus condiciones de producción y de realización, y de su contexto histórico. En una época en que «el museo de la memoria occidental es mayormente visual», como lo refiere Susan Sontag (2004, s. p.), el gesto cinematográfico de elegir lo que se va dar a ver y a oír trae implicaciones en la forma como los eventos históricos van a ser recordados y pensados. Cada film, aunque su autor no lo tenga consciente, contiene en sí una determinada concepción de historia (Sousa Dias, 2013): los medios audiovisuales forman intrínsecamente los temas y los contenidos que dan a ver y a oír, siendo forma y contenido inseparables. En *Natureza morta* (2005) uno solo existe en función del otro y viceversa. De ahí toda la importancia en el proceso de carácter empírico que envolvió el montaje de imágenes y sonidos.

Principios de montaje

La construcción del film implicó una búsqueda dentro de cada uno de los planos.⁵ El método utilizado fue proceder al *montaje en profundidad visual*, o sea, entrar en el plano a través de la imagen, descomponiendo el espacio visible, sacando partido de la profundidad de campo. Sin embargo, esta entrada solo se torna posible a través de un trabajo sobre el tiempo. Este fue realizado por medio

4 No como equívoco o discordancia en el tiempo histórico, sino como potencia para observar los diferentes tiempos operantes en las imágenes (Didi-Huberman, 2000).

5 Cabe aquí referir a los trabajos pioneros de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi (1986-2013) y su «cámara analítica».

de la desaceleración de la velocidad normal de las imágenes, en un proceso que incidió en la relación paradójica entre movimiento e inmovilidad, sin quebrar nunca el continuo del flujo de la imagen, pues la modelación del tiempo es realizada a través de la duración. La imagen se desacelera, pero nunca se fija; las velocidades del transcurrir de las imágenes de cada plano son siempre variables.⁶ Además de que el montaje digital, a través de los programas de montaje virtual, permite una espontaneidad en la creación de los *ralentis* que posibilitan múltiples y variadísimos ensayos. Así, el montaje no vive del *collage* de varios planos en sucesión, sino de la tensión temporal que existe en el interior de cada uno de ellos. Al permitir que la atención se enfoque en la imagen en profundidad, haciendo emerger, en el caso de las imágenes de archivo, lo que las narrativas originales eclipsaban, el *ralentí* se torna un factor de transfiguración y conocimiento. La modelación del tiempo de las imágenes, por otro lado, permite quebrar los hilos causales que se establecen entre ellas, impidiendo el cerramiento de la narrativa, promoviendo su abertura a la microdramaturgia que los hechos contienen en sí (Epstein, 1975) y posibilitando el desvelamiento de eventos microhistóricos. Además, la estructura se asienta en una organización pensada no en forma secuencial (ni serial), sino sintomal,⁷ en el sentido en que opera por intrusiones, desobedeciendo a cualquier lógica causal y deductiva o a principios teleológicos. El *ralentí* deja, por tanto, de ser un mero efecto y se torna un operador y una entidad con valor estético y epistémico, es decir que se vuelve medio para la revelación de un saber contenido en las imágenes (Sousa Dias, 2013).

Articulación imagen-sonido

En términos prácticos, el proceso transcurrió de la siguiente forma: luego del visionado de centenas de horas de imágenes de archivo, fueron seleccionadas cerca de veinte horas que irían a constituir la base del montaje. Estas fueron organizadas en secuencias predeterminadas («sala de las colonias», «sala de la iglesia», «sala de la libertad», etcétera). En seguida, el montaje entró en una fase de experimentación. Utilizando como base la obra *Natureza morta com ruídos de sala, efeitos especiais e claquete* (1997), del compositor António de Sousa Dias, pero también pequeños fragmentos de sus obras anteriores, especialmente las piezas electroacústicas *Estranho movimento para um dia como o de hoje* [Extraño movimiento para un día como el de hoy] (2000) y *TêTrês* (2001), inicié un proceso de experimentaciones sobre velocidades, ritmos y puntuaciones. La música comenzó a ser trabajada de la misma forma que la imagen: selección de extractos, superposiciones, combinación, cambios de velocidad, fragmentación, recombinación, etcétera. Luego de este trabajo previo en la mesa de montaje, las secuencias fueron enviadas al compositor, que presentó un conjunto de secuencias musicales compuestas especialmente para el film, así como numerosos sonidos sueltos, tales como puertas, por ejemplo, que la realizadora podría utilizar libremente en momentos precisos. Periódicamente, los resultados iban siendo rehechos por el compositor y recompuestos en un todo musical, para ser una vez más adaptados a las nuevas configuraciones obtenidas, y el proceso recomenzaba. Esta circulación de material musical siguió hasta el montaje definitivo, habiendo permitido esta forma de trabajar una autonomía total de realización.

6 Algunas variaciones tienen apenas el 1% de su velocidad original, no alcanzando nunca la completa inmovilidad.

7 Sobre el síntoma ver las siguientes obras de Georges Didi-Huberman: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'icographie photographique de la Salpêtrière* [La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière] (1982, pp. 83-272); *La peinture incarnée* [La pintura encarnada] (1985, pp. 20-28 y 115-132); *Devant l'image: questions posées aux fins d'une histoire de l'art* [Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte] (1990, pp. 195-218); «Dialogue sur le symptôme» [Diálogo sobre el síntoma] (1995a, pp. 191-226); *La Ressemblance informe, o le gai savoir visuel selon Georges Bataille* [La semejanza informe, o el saber visual según Georges Bataille] (1995b, pp. 165-382); «Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne» [Por una antropología de las singularidades formales. Notas sobre la invención warburgiana] (1996, pp. 145-163) y *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* [La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg] (2002, pp. 271-514).

EL MONTAJE ESPACIAL Y TOPOGRÁFICO

La idea de transposición del film a la instalación surge durante la propia realización del film, pues había toda una concepción de espacialización implícita que incentivaba la expansión de la pieza a un espacio físico. Comenzó a ser pensada en 2007 y se concretó hacia fines de 2010. El film fue expandido a tres pantallas, respetando su estructura *triangular*, y hacia un sistema de sonido inmersivo, siendo reducida la duración de todo. Las secuencias fueron entonces retrabajadas, considerando la reorganización arquitectónica del espacio, la proyección simultánea en tres pantallas y las potencialidades topográficas del sonido. La duración de la obra fue igualmente repensada, las secuencias fueron remontadas considerando el visionado de la instalación en su duración total, pero atendiendo al hecho de que, en un contexto de galería, las formas de visionado están condicionadas a la duración impuesta por el visitante, correspondiendo su inicio al momento en que este entra en la sala.

Del mismo modo, cada uno de los módulos de la instalación fue trabajado pensando su microestructura en una perspectiva de autonomía condicionada. El dispositivo de exposición en su concepción genérica, no obstante, contempló un modo de visión asentada en una única perspectiva, a través del posicionamiento de bancos a distancia en lugares ideales de visionado de un film por un espectador de cine y jugando con las proporciones globales de las pantallas en su totalidad. La dimensión de cada una de las pantallas fue pensada en su interacción directa con el espectador, en el contexto de un espacio libre de los condicionamientos de la sala de cine, y libre de circular por él y de interactuar de maneras diferentes con la obra. Es por esta razón que, por ejemplo, un plano medio —el plano que se define por la dimensión de un cuerpo humano— surge, en la instalación, en una dimensión lo más próxima posible a la dimensión real de un cuerpo humano, siendo su proyección hecha a escala de casi 1:1. Las fuentes sonoras fueron puestas meticulosamente en el espacio, activándolo de esa forma en sus múltiples potencialidades y pasando a participar en la construcción de sentido de la obra misma. Uno de los aspectos más fascinantes del traslado de dispositivos consistió en el proceso de montaje de imagen y de sonido. En el montaje de la instalación, más allá de tener que contemplar el montaje secuencial, hubo que tomar en cuenta el montaje espacial, o sea, la interacción de los tres films que corren simultáneamente en las tres pantallas, con los sonidos emitidos por los cinco alto parlantes. A pesar de haber seguido los mismos principios ya presentes en el film, la organización de las imágenes y de los sonidos se expandió en el espacio, sumando otra dimensión que vino a complejizar el trabajo. En un dispositivo tripartito hay que pensar el estatuto de cada una de las pantallas. En esta configuración, el panel central se tornó estructural aunque, en relación con lo que se proyecta en él, no siempre adquiriera las funciones de pantalla principal y asumiendo varias funciones: vértice, «superficie de inscripción», conector o desconector, o bien agregando las pantallas en una sola imagen que se expande en su dimensión, o bien creando un espaciamento entre los planos que surgen simultáneamente en las pantallas laterales,⁸ o bien encontrándose a veces totalmente negro. Conceptualmente, es el lugar del poder.

Uno de los factores esenciales en la concepción de la instalación fue, justamente, la articulación entre pantallas con imagen y pantallas sin imagen, así como la articulación del sonido y del silencio. Esas articulaciones pueden tanto contribuir a la autonomía de cada uno de los paneles como a la contaminación de unas pantallas sobre otras; tanto promueven una expansión del espacio cinematográfico como, al contrario, su cierre. Los sentidos de los vectores creados por el montaje de

⁸ Vale referir que en el proceso de montaje de las tres pantallas ocurrió, por momentos, la creación inadvertida de nuevos *raccords*, especiales de ver. Las figuras en una de las pantallas comenzaban súbitamente a funcionar como contracampo de otras que surgían en simultáneo en otra pantalla. Ese aspecto creaba nuevas relaciones, extrapolando los sentidos originales y creando otro nivel de discurso extemporáneo a los principios del proyecto. Como observa Arlette Farge (1989), un archivo puede decir todo y su contrario. La dificultad está en intentar mantener la integridad de la imagen: o sea, subvertirla sin tergiversarla.

las imágenes y de los sonidos, en las tres pantallas y cinco columnas, refuerzan la circularidad de ese espacio, un espacio inmersivo cuya idea de montaje consiste en encerrar al espectador dentro de él. De ahí todo el trabajo vectorial del montaje, de la determinación de las líneas de fuerza creadas por medio del montaje de la imagen, de las pistas de sonido y de la combinación entre ambos.

Además, en la instalación fue posible trabajar el sonido en un nivel topográfico, creando una espacialización que potencia lo que se pretendió hacer en el film. Uno de los aspectos llamativos del proceso fue el momento en que percibí que un encadenamiento de sonidos podía ser trabajado en el espacio. Mientras en un sistema de sonido estéreo, dos sonidos, al encadenarse, se disuelven uno en el otro, desapareciendo el primero para dar lugar al segundo, en una situación de cinco fuentes sonoras, ese mismo efecto puede ser conseguido manteniendo los dos sonidos audibles simultáneamente, creando zonas topográficas en diferentes puntos del espacio de la instalación. Se puede, así, crear, verdaderamente, una topografía sonora: decidir si el sonido se cierra, si se distiende, si se disloca más hacia la izquierda o más hacia la derecha, más hacia el frente o más hacia atrás; si se aproxima al espectador o si se aleja. Aquí sucede un nuevo nivel de conceptualización sonora que permite desenvolver otra camada de sentidos —intensificando ahora la experiencia corporal—, apenas esbozada en el film, precisamente debido a las contingencias del dispositivo.

Así, el montaje fue trabajado no solo en su concepción visual y sonora secuencial, sino también incluyendo una concepción de vectores espaciales y una concepción topográfica del sonido. Es en este punto, precisamente, que reside la gran diferencia del trabajo de realización entre el film y la instalación, habiendo sido el montaje concebido y trabajado simultáneamente en cuatro vertientes: 1) montaje secuencial de la imagen y del sonido; 2) montaje espacial visual (trabajado a través de vectores que abren o cierran el espacio fílmico); 3) montaje topográfico sonoro (determinación de la zona donde los sonidos van a aparecer y desaparecer; definición de microterritorios que los sonidos van a crear); 4) articulación intrínseca entre los vectores de la imagen y los vectores/territorios del sonido, de acuerdo con los sentidos pretendidos para la obra. Este aspecto refuerza la espacialización de momentos que ocurren en el tiempo simultáneamente, permitiendo su desconexión de un tiempo específico (histórico y narrativo), y de esa forma evidenciando algo que apenas se encontraba en potencia en el film.

El trabajo con el compositor fue, en un primer momento, similar al proceso del film, implicando luego un trabajo de finalización también espacial y la puesta en práctica del dispositivo tecnológico. La reorganización de las secuencias involucró un reordenamiento de las estructuras musicales, teniendo el compositor que darle una vez más su forma compositiva final, además del trabajo de coordinación de la mezcla en 5.0 y de las discusiones y pruebas conjuntas de las soluciones espaciales para una mayor eficacia del resultado pretendido.

REFERENCIAS

Didi-Huberman, G. (1982). *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* [La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière]. Paris, Francia: Macula.

Didi-Huberman, G. (1985). *La peinture encarnée* [La pintura encarnada]. Paris, Francia: Minuit.

Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image: questions posées aux fins d'une histoire de l'art* [Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte]. Paris, Francia: Minuit.

Didi-Huberman, G. (1995a). Dialogue sur le symptôme [Diálogo sobre el sintoma]. *L'inactuel*, (3), 191-226.

Didi-Huberman, G. (1995b). *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* [La semejanza informe o la gaya ciencia visual según Georges Bataille]. París, Francia: Macula.

Didi-Huberman, G. (1996). Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur le invention warburguienne [Por una antropología de las singularidades formales. Notas sobre la invención warburgiana]. *Geneses: sciences sociales et histoire*, (24), 145-163.

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant l'temps. Histoire de l'art et anachronism des images* [Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes]. París, Francia: Minuit.

Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* [La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg]. París, Francia: Paradoxe-Minuit.

Epstein, J. (1975). Dramaturgie dans le temps [Dramaturgia en el tiempo]. En *J. Epstein Ecrits sur le cinema 1921-1953*, v.2 (pp. 89-92). París, Francia: Cinéma Club/Seghers.

Farge, A. (1989). *Le Goût de l'archive* [La atracción del archivo]. París, Francia: Editions du seuil.

Gianikian, Y. y Ricci Lucchi, A. (Directores). (1986-2013). *Documentales* [Películas]. Italia.

Sontag, S. (23 de mayo de 2004). Regarding the torture of others [Sobre la tortura de otros]. *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>

Sousa Dias, A. (1997). *Natureza morta com ruídos de sala, efeitos especiais e claquete* [Naturaleza muerta con ruidos de sala, efectos especiales y claqueta] [Pieza musical]. Recuperado de <https://soundcloud.com/antoniosousadias>

Sousa Dias, A. (2000). *Estranho movimento para um dia como o de hoje* [Extraño movimiento para un día como el de hoy] [Pieza musical]. Recuperado de http://5.206.228.8/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=1706&lang=PT

Sousa Dias, A. (2001). TêTrês. En *Electronic Music - Vol. I & II Portuguese Composers Música Viva Competition* [CD] Lisboa, Portugal: Miso Records. Recuperado de http://5.206.228.8/dispatcher?where=3&what=2&show=0&edicao_id=1763&lang=PT

Sousa Dias, S. (2003). Nota de intenões [Nota de intenciones]. *Natureza morta: tratamento cinematográfico*.

Sousa Dias, S. (Directora). (2005). *Natureza morta: visages d'une dictature* [Naturaleza muerta] [Película]. Lisboa, Portugal: Kintop, Amip, Arte France, La Lucarne.

Sousa Dias, S. (2011). O avesso das imagens [El reverso de las imágenes]. En *Panorama* [Catálogo de exposición] (pp. 24-26). Lisboa, Portugal: Apordoc, CMI.

Sousa Dias, S. (2013). *Abrir a historia. A imagem de arquivo e o movimento desacelerado. Um estudo teórico-prático baseado em Natureza morta e 48* [Abrir la historia. La imagen de archivo y el movimiento desacelerado. Un estudio teórico-práctico basado en Naturaleza muerta y 48] (Tesis de doctorado). Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Sousa Dias, S. (Directora) y Sousa Dias, A. (Música). (2010). *Natureza morta/Stilleben* [Naturaleza muerta/Stilleben] [Instalación audiovisual]. Lisboa, Portugal: Ansgar Schäfer- Kintop.

Sousa Dias, S. y Sousa Dias, A. (2019). Documentario expandido. O caso de *Natureza morta/Stilleben* [Documental expandido. El caso de *Natureza morta/Stilleben*]. En B. Furtado y P. Dubois (Comps.), *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens* [Pós-fotografía, poscine: nuevas configuraciones de las imágenes] (pp. 172-189). San Pablo, Brasil: Sesc SP.

Warburg, A. (2003). *Essais florentins* [Ensayos florentinos]. Paris, Francia: Klincksieck.

Warburg, A. (2003). *Le rituel du serpent: Récit d'un voyage en pays pueblo* [El ritual de la serpiente]. Paris, Francia: Macula.