

ALBERTO BERZOSA^a

Instituto de Historia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas

MIGUEL ERRAZU^b

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: 10.15366/secuencias2022.055

En plena Guerra Fría, los años sesenta constituyen uno de los momentos de mayor expansión colonial, también en términos culturales, de los EE. UU. En 1965 la casa estadounidense Eastman Kodak lanzó al mercado su «revolucionario sistema de cine en súper 8»². Se trató de un arsenal tecnológico compuesto, entre otros aparatos, por tres modelos de cámara, seis de proyectores y los innovadores cartuchos Kodapak. Desde un principio, aunque los desarrolladores del súper 8 tuvieran en mente los beneficios del nuevo formato en el sector educativo, se impuso su explotación en el marco del cine casero (*home-made cinema*) y la producción de imágenes *amateur*,

[a] **ALBERTO BERZOSA** es Doctor Europeo en Historia y Teoría del Arte. Trabaja en el espacio donde se intersectan el arte contemporáneo, la historia del cine español, los archivos de carácter político y la curaduría. Es autor de los libros *Cine y sexopolítica* (Brumaria, 2020), *Homoherejías Fílmicas* (Brumaria, 2014) y *Cámara en mano contra el franquismo* (Al Margen, 2009). También ha comisariado algunas exposiciones como «Madrid Activismos 1968-1982» en La Casa Encendida o «Sexopolíticas del cine marginal. Años 70 y 80» en el Institut Valencià d'Art Modern. Es coautor del ensayo fílmico *Memorias de Ultramar* (2021). Actualmente es investigador del proyecto Estética Fósil del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y miembro del Management Committee de la Cost Action TRACTS.

[b] **MIGUEL ERRAZU** es Doctor Europeo en Comunicación Audiovisual e Investigador SNI del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México. Su trabajo aborda la historia cultural de los cines contrahegemónicos del siglo XX y el cine experimental, desde México y América Latina. Es coeditor del número especial *Los alrededores del cine* (*Artefacto Visual*, n.º 8, 2020), y ha publicado extensamente en revistas como *Alphaville*, *Fonseca*, *Toma Uno* o *Fotocinema*. Actualmente es investigador postdoctoral «María Zambrano» en la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del grupo de investigación Devisiones.

[1] Este número monográfico ha sido realizado en el marco de los proyectos «Humanidades energéticas: Energía e imaginarios socioculturales entre la revolución industrial y la crisis ecosocial» (PID2020-113272RA-I00) y «Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España. Nuevas formas de experiencia artística colectiva desde los años sesenta» (PID2019-105800GB-I00).

[2] «Kodak announces a revolutionary new 8mm movie system» (*Kodak Movie Review*, n.º 2, verano 1965), pp. 3-11. <<https://mcnygenealogy.com/book/kodak/kodak-movie-news-v13-n2.pdf>> (23/03/2022).

que hasta entonces estuvo dominada por la fotografía en 35 mm. El plan de Kodak funcionó sin apenas interferencias durante los primeros años, gracias, en parte, a que desde el primer momento, otras compañías fuera de EE. UU. como Fuji, Bell & Howell, Beaulieu, Afga, Pathé o Eumig, contribuyeron a la expansión del formato por los hogares de las clases medias globales. No obstante, el modelo del súper 8 como aparato para la producción de películas familiares, turísticas y de ocio por parte de las clases medias urbanas globales quedó muy pronto desbordado, propiciando nuevas tendencias de uso.

Por cerca de veinte años, hasta mediados de la década de los ochenta, alrededor del formato se organizaron una multitud de subculturas que estuvieron operativas a la vez en distintos niveles y la mayor parte de las veces sin tener noticias las unas de las otras, transitadas por cineastas de distinto pelaje, padres de familia que fantaseaban con ser cineastas, los amantes de las nuevas tecnologías y la comunicación, los artistas y realizadores independientes en busca de equipamiento accesible y las personas con escasos recursos económicos, pero con necesidad de hacerse oír, entre otros. Como muestra del vigor de estas subculturas basta evocar los innumerables festivales, encuentros y semanas del súper 8 que se celebraron anualmente en todo el mundo consagrados a dar a conocer las posibilidades expresivas, comunicativas y políticas del medio; o la interminable lista de publicaciones que, a partir de unas condiciones de producción y distribución diferentes en cada parte del planeta, informaban sobre las novedades del nuevo formato a varios niveles —evolución técnica, festivales, consejos técnicos y reportajes sobre las películas y autores más interesantes—. En este contexto, el súper 8 se convirtió en un formato de uso habitual para la experimentación por parte de algunos artistas y otros autores activos en los espacios contraculturales de distintas partes del mundo, si bien su uso en relación con otros formatos dedicados a la experimentación siguió siendo marginal.

Por ello, junto a las prácticas *amateur* de corte familiar, quizás sean las opciones artísticas, experimentales y contraculturales las facetas más conocidas del súper 8. Desde luego, son las que más protagonismo han tenido en los acercamientos historiográficos al medio, como veremos más abajo. En cambio, el súper 8 fue más que (únicamente) eso. A lo largo de los setenta, el súper 8 se convirtió en un dispositivo audiovisual preñado de las tensiones económicas, políticas y culturales de la modernidad. Se trató de una tecnología que evolucionó a gran velocidad; tanto que, en diez años, sus primeras versiones quedaron obsoletas³, y eso mismo permitió hacer efectivo el sueño de la democratización en la producción y difusión de imágenes. De hecho, la preocupación por la obsolescencia atraviesa los discursos del súper 8 prácticamente desde su aparición, apenas dos años antes de la comercialización del primer modelo de cámara de vídeo portátil, la Sony Portapak, en 1967.

El súper 8 fue también una herramienta capaz de vehicular la constitución de redes culturales a nivel internacional; un elemento clave en el ecosistema medial de los setenta y ochenta, que sirvió a la vez de catalizador para experimentos televisivos. Surgió (y fue agente a la vez) de la aceleración de la economía fósil en las décadas intermedias del siglo XX y, como tal, desarrolló una relación propia con su contexto ambiental, material y energético. Como parte de una discusión más amplia sobre el papel de los por entonces llamados «medios ligeros» o «blandos», el súper 8 participó en varias experiencias de comunicación participativa y alternativa; se utilizó como herramienta de expresión de comunidades subalternas y en la canalización de luchas antimperialistas; sirvió como soporte medial en ejercicios de solidaridad internaciona-

[3] La rápida evolución técnica del sistema súper 8 está resumida en esta web: <www.filmkorn.org/super8data/database/articles_list/super8chronology.htm>.

listas; articuló prácticas de resistencia obrera y feministas; y acompañó movilizaciones sociales como la ecologista o la de liberación sexual. En definitiva, la historia del súper 8 está llena de experiencias que complejizan los modos de acercarse al formato más allá del cine casero y experimental.

Por su carácter juvenil y vertebrador de escenas subculturales específicas, los acercamientos al súper 8 han tendido a plantearse en términos locales o nacionales. El ejemplo más rotundo y abarcador de esta tendencia es el trabajo de Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine Súper 8 en México 1970-1989*, en el que analiza la aparición y decadencia de toda una subcultura filmica en México —y, más específicamente, de la Ciudad de México— construida alrededor del formato súper 8⁴. El trabajo de Vázquez Mantecón permite entender dos cuestiones que, mientras preparábamos este volumen, fueron decisivas en nuestras conversaciones. La primera, que el súper 8 no fue (o es) solo un formato, sino que fue capaz de vertebrar una esfera de prácticas y un campo discursivo específico a su alrededor, distinguible de otros espacios de producción *amateur* e industrial. La segunda, que el acento en lo local, pese a visibilizar las redes de intercambio y discusión a pequeña escala, no permitía ver con claridad la circulación internacional de la cultura material y las ideas, películas, sujetos e imaginarios impulsados tanto por el transnacionalismo corporativo de empresas como Kodak, como por parte de estructuras y redes más precarias y vinculadas a proyectos culturales alternativos: lo que podríamos llamar un transnacionalismo *desde abajo*.

El volumen editado por Enrique Fibla-Gutiérrez y Masha Salakzina, *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, se plantea precisamente como un acercamiento a estas dinámicas transnacionales que construyeron las culturas filmicas *amateur* a lo largo del todo el siglo XX⁵. Su acercamiento, además, evita explícitamente poner el foco en las especificidades de los formatos y tecnologías filmicas. Por el contrario, apuestan más bien por entender el cine *amateur* como una esfera de trabajo sostenida por la prevalencia del valor de uso sobre el de cambio y, por tanto, por la oposición al cine industrial. Desde este punto de vista, lo específicamente *amateur* no estaría determinado por las tecnologías existentes, sino más bien por «los contextos culturales y discursivos de las películas en tanto se enfrentan a los sistemas dominantes de producción»⁶.

La propuesta de Fibla-Gutiérrez y Salakzina de atender a los modos de uso *amateur* y su vertebración en culturas filmicas no industriales permite evitar la amenaza del determinismo tecnológico y complejizar los ecosistemas mediales en los que se desarrollaron estas prácticas. Además, el recurso marxiano a la contraposición entre valor de uso y valor de cambio, pese a su esquematismo, permite también entender cómo los cines *amateurs* en los que participó el súper 8 conforman también otras esferas de producción menos visibles, algunas de las cuales se han venido trabajando, en literatura en lengua anglosajona, alrededor de la categoría de «*useful cinemas*». Sin embargo, como comentábamos antes, consideramos que, al quitar el foco de las tecnologías específicas, también se corre el riesgo de oscurecer ciertas especificidades materiales y discursivas que crecieron y se consolidaron alrededor de formatos concretos, como el súper 8.

En este sentido, sabemos que la discusión sobre la *especificidad* —del súper 8 y, más generalmente, de los medios— ha sido esencial para entender los desarrollos de buena parte del cine experimental realizado sobre soportes fotoquímicos. La práctica superochera conformada alrededor del Instituto Goethe de Buenos Aires desde mediados de los años setenta es buena prueba de ello⁷. De hecho, es desde estos

[4] Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (Ciudad de México, Filmoteca UNAM, 2012).

[5] Enrique Fibla-Gutiérrez y Masha Salakzina (eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Bloomington, Indiana University Press, 2020).

[6] Fibla y Salakzina, «Introduction», en *Global Perspectives*, p.7.

[7] Andrés Denegri, «El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino», en Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comps.), *Territorios audiovisuales* (Buenos Aires, Librería, 2012), pp. 86-103.

enfoques —vinculados a lo artesanal, el azar, la corporalidad, la intimidad, el trabajo de intervención manual sobre el soporte filmico, y la exploración de las competencias específicas de la materialidad y construcción técnica de las cámaras, soportes, equipamientos de laboratorio y proyección— que, hoy en día, se tiende a entender el trabajo realizado en formatos analógicos⁸. Al menos desde los debates sobre la obsolescencia del celuloide y la dominación de la imagen digital a escala global —debates que tienen ya más de un cuarto de siglo—, el súper 8 ingresó en una ecología medial que lo acercó como nunca a otros formatos basados en película de celuloide, como parte de un movimiento de resistencia analógica⁹.

Desde luego, existen trabajos que cuestionan estas narrativas y abordan las complejas relaciones entre diferentes formatos —súper 8, vídeo y 16 mm, fundamentalmente— en el campo de los estudios del cine experimental¹⁰. Sin embargo, los discursos de la especificidad medial siguen siendo dominantes en contextos contemporáneos de creación y reflexión alrededor de la práctica experimental —alrededor de los cuales se produce, por otra parte, la mayor parte de la discusión en torno al cine súper 8 y al cine analógico en la actualidad¹¹—. Pensamos, en cualquier caso, que este tipo de atención a la materialidad del súper 8, atravesada por categorías centrales del modernismo y enraizadas en los países centrales, como la «autonomía» del trabajo estético, corre el riesgo de deshistorizar, descontextualizar y, en definitiva, esencializar la relación entre los dispositivos técnicos y sus usos específicos.

Pondremos dos ejemplos rápidos que alertan de estos peligros. Mientras discutíamos los ejes de este volumen y recorriamos los debates que acompañaron las prácticas superocheras en sus primeras décadas, vimos que, de manera consistente y a través de espacios y geografías divergentes, lo que ocurría, de hecho, era algo muy diferente a una preocupación sobre la especificidad medial de lo filmico: un intensísimo debate que oponía estética, ideológica y políticamente el súper 8 al 16 mm, y que lo acercaba al vídeo y la televisión. Además, tanto desde los discursos de Kodak como desde los que surgían de la práctica más independiente, el rasgo material más importante y destacado del súper 8 era precisamente su potente vector de desmaterialización: automatización, ligereza, facilidad de uso...; «ni siquiera tienes que *tocar* la película» rezaba la publicidad de Kodak de 1965. A partir de pistas como estas, llegamos a la conclusión de que lo que se necesitaba era no *menos*, sino *más* materialismo: una aproximación al súper 8 desde la cual la atención a la materialidad del medio pudiera tomar *distancia* de todo aquello que, en el súper 8, quedaba *a la mano*. Se trataba de aceptar que, pese a la fertilidad metodológica de esta cercanía, la fascinación por la escala reducida y los procesos de trabajo conllevaban también una cierta ceguera empirista. Porque, al fin y al cabo, la cercanía no fue sino uno de los ejes discursivos fundamentales de la estrategia de Kodak, que por otra parte se desplegaba desigualmente a nivel global en laboratorios, centros de revelado y puntos de venta, comprometiendo los discursos democratizadores de sus campañas publicitarias tanto como de las contraculturas. De este modo, quisimos atender también a los problemas de escala, de interrelación entre medios, de circulación y de inserción en tramas más amplias relativas a sus dimensiones económicas, ecológicas, sociales y políticas. Leer, en definitiva, el súper 8 *contra el grano* de los discursos que dominan hoy su interpretación y usos.

Por otro lado, este acercamiento materialista nos permitía también sostener una posición compleja en relación con la historicidad. En estas páginas, y también en los artículos que componen este volumen, hablamos del súper 8 en pasado, como el conjunto de prácticas que se articularon alrededor de estas tecnologías entre su

[8] Una lectura del potencial del súper 8 desde esta posición discursiva puede encontrarse en Pablo Marín, «Una constelación de bolsillo: Elogio del cine experimental argentino en Super 8», en Jesse Lerner y Luciano Piazza (eds.), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina* (Los Angeles, University of California Press, 2017), pp. 171-189.

[9] La obra que mejor ejemplifica esta redistribución de las competencias de lo filmico en *acción diferida*, bajo la presión de una lectura parcial del paradigma digital, sigue siendo *The Virtual Life of Film*, de David N. Rodowick (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 2007).

[10] Enrico Camporesi, *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste* (Paris, Éditions Mimésis, 2018), y Federico Windhausen, «Assimilating Video» (*October*, n.º 111, verano 2011), pp. 69-83.

[11] Kim Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices* (Cham, Palgrave Macmillan, 2020).

aparición, en 1965, y aproximadamente el fin de la década de los ochenta. Desde luego, no dudamos de que el cine en súper 8 vive, no ha muerto, sobrevive, resiste, etcétera. De hecho, continuó realizándose a lo largo de los años ochenta y noventa en varias regiones (fundamentalmente en los países centrales), y vería una suerte de recuperación de su prestigio a escala global a partir del cambio de siglo, como parte de un gesto conscientemente resistente al uso de tecnologías digitales y de la emergencia de las preocupaciones en torno al archivo y al patrimonio audiovisual. Sin embargo, no es menos cierto que, para gran parte de las comunidades cinematográficas en América Latina, Asia y África, el súper 8, de hecho, desapareció en los años ochenta; entre otras cosas, porque Kodak dejó de vender película súper 8 desde principios de la década en muchas partes del mundo¹². El súper 8 encarnó una promesa, un mundo de posibilidades comunicativas, asociado a un proyecto de cambio social y político que vería su final hacia el fin de aquella década, y a lomos de extrañas alianzas entre discursos emancipadores, contraculturales y corporativos. Muy poco de lo que ocurría en ese entonces alrededor del súper 8 tenía demasiado que ver con los discursos contemporáneos sobre el formato. Plantear la historicidad de las culturas del súper 8 nos permite entender, de este modo, la *especificidad* histórica y política de la supuesta especificidad medial del súper 8.

En definitiva, este planteamiento nos permite descentralizar nuestra aproximación al súper 8 y atender a contextos geopolíticos de producción superochera menos estudiados por la literatura académica. En la misma línea, proponemos una lectura a contrapelo de algunos relatos alrededor del súper 8 en contextos que sí han recibido más atención. Pretendemos con ello destacar el impulso antihegemónico y anticolonial asociado a una buena parte de sus usos durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, fundamentalmente desde América Latina y la Europa del Este. Queremos también señalar las tensiones entre discursos y prácticas, entre horizontes de posibilidades y experiencias específicas, en terrenos que van desde la animación cultural y la pedagogía no formal a la militancia cinematográfica, pasando por las asociaciones superocheras y la articulación de las escenas contraculturales en países socialistas. Mediante el empleo de esta traducción literal de la expresión inglesa «against the grain», queremos señalar nuestro interés por las prácticas y usos del súper 8 a contracorriente, y por las lecturas a contrapelo de su historia, aludiendo además a uno de los elementos fetiche de este soporte filmico, el grano de la imagen en súper 8. Sobre estas ideas pivotan los diferentes textos que conforman *Súper 8 contra el grano*.

En el texto que abre el monográfico, Alberto Berzosa plantea una lectura del súper 8 desde una perspectiva materialista que permita definir el papel que ha jugado el medio en el marco de la modernidad fósil. Tras una primera parte de tono más especulativo, en la que se reflexiona sobre las implicaciones culturales y políticas del súper 8 en el marco de una economía global, primero en auge y después envuelta en agudas crisis energéticas y de recursos, la segunda parte del texto explora el modo en que la canadiense Association pour le jeune cinéma québécois (APJCQ) interpretó esa situación y supo ver en el súper 8 una solución de producción audiovisual popular, viable y sostenible. A continuación, Xose Prieto Souto y Anto J. Benítez centran su mirada sobre la escena superochera de la España de los setenta atravesada por el concepto de las prácticas filmicas de transgresión que Prieto Souto había trabajado anteriormente. Este cruce provoca un desacople en el enfoque para pensar y valorar las producciones en súper 8 del momento, lejos de los relatos más habituales centrados en la producción más experimental y vanguardista alrededor de la Transición. En su

[12] Por ejemplo, Sergio García, el gran superochero mexicano, dedicó una ceremonia fúnebre al súper 8 en un evento que tituló *Réquiem por el súper 8*, precisamente en el año 1989. Ver Vázquez Mantecón, pp. 300-302.

lugar, los autores ofrecen una cartografía de los usos políticos del súper 8 que deja ver cómo, en España, los formatos de paso estrecho tuvieron un protagonismo político de primer nivel. Todavía en Europa, el artículo de Sonja Simony pone el foco en la experiencia superochera al otro lado del telón de acero —concretamente, en el último periodo de la Hungría socialista— para contarnos el papel del súper 8 en el tránsito de la experimentación cinematográfica desde el Estudio Béla Balázs hasta un surtido de nuevas y arriesgadas propuestas encarnadas en dos opciones visuales muy distintas: la del colectivo Indigo, por un lado, y las de Miklós Ács y sus compañeros del Estudio de Cine Amateur Kóbánya, por el otro.

Por su parte, Federico Windhausen propone una lectura de la escena superochera argentina de los años setenta alejada del polo de atracción vanguardista que supuso, primero, el Instituto Di Tella y, sobre todo, el Instituto Goethe más tarde. Al centrarse en las fricciones entre los discursos y los diversos procesos de institucionalización de la UNCIPAR (Unión de Cineístas de Paso Reducido), Windhausen señala las tensiones entre las prácticas materiales y las ideas, relatos y nociones más o menos fetichizadas de la producción superochera, como la de la supuesta «libertad» asegurada por el medio. Para cerrar el número, Miguel Errazu propone una revisión de la incidencia del súper 8 en el tercer cine desde los años sesenta a los años ochenta, atendiendo tanto a las esferas discursivas como a las relativas a la organización de la práctica. Los discursos del tercermundismo, el antiimperialismo y la construcción de la memoria popular, que fueron ejes fundamentales para la vertebración de un tercer cine a nivel global, fueron llevados al límite al contraponer una esfera de trabajo profesional, construida alrededor del formato 16 mm, con las posibilidades de construcción de un cine popular encarnadas en el súper 8 como formato *amateur*.

Además, queríamos también incluir otras miradas y perspectivas en el número y, sobre todo, ver de qué manera se respondía a nuestro planteamiento desde los campos de la conservación, la programación, o la producción experimental. Por ello, decidimos hacer público un cuestionario de respuesta abierta, dirigido a cualquier persona que se sintiera interpelada por la pregunta por el súper 8: cineastas, investigadoras, archivistas, curadoras, artistas, restauradores, activistas, etc. Tras los artículos que integran el dossier monográfico, se publican todas las respuestas recibidas a este cuestionario.

Por descontado, estas líneas y los textos que siguen solo pueden, en el mejor de los casos, apuntar hacia un programa de trabajo de más largo aliento. Nos hemos topado con una multiplicidad inabordable de casos, áreas de trabajo invisibilizadas, problemas y contextos de producción de los que apenas sabíamos nada. Por cada experiencia incluida surgen mil otras que podrían haber sido tenidas en cuenta: los usos del súper 8 en el movimiento antinuclear de la República Federal Alemana a la escena No Wave de Nueva York; la estrecha relación entre ciertos circuitos de difusión superochera —como el Festival Internacional de Cine de Vanguardia Súper 8 de Caracas¹³, el movimiento *Cinéma-ye Azad* iraní o el programa de televisión francófono «La Course autour du monde»— y los regímenes de extracción del petróleo; sus usos en contextos de educación formal superior, o su función en los programas estatales de defensa de muchos países, por mencionar solo algunas áreas. Además, muchas de las experiencias de educación no formal en contextos de subdesarrollo comenzaron en súper 8 antes de pasarse al vídeo, o se realizaron en paralelo al uso de esta y otras tecnologías, como las diapositivas o los audiocasetes. Iniciativas fundamentales en la comunicación alternativa, como la experiencia pionera de *Société Nouvelle/Challenge for Change* en Canadá, el papel de la UNESCO en la movilización de proyectos de

[13] Denominado en sus dos primeras ediciones de 1976 y 1977 Festival Internacional de Cine de Vanguardia, adoptará después el nombre de Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8.

comunicación y desarrollo, o iniciativas a caballo entre lo público y lo privado, como los Ateliers Varan, apenas han sido mencionados de pasada. Queremos poder seguir rastreando estas pistas en investigaciones futuras.

Por último, las historias de la Federación Internacional de Cine Súper 8 ocupan un lugar importante en nuestros trabajos. Reconstruir la historia de esta Federación fue el trabajo de toda una vida de Isabel Arredondo. Isabel nos dejó el pasado mes de agosto (2022). Contactamos con ella al comienzo de este proyecto para invitarla a participar en el cuestionario y, desde el principio, fue increíblemente generosa con nosotros. Pero no solo con nosotros: su sitio web, super8festivals.org, es uno de los archivos digitales más completos y fascinantes de cine en súper 8 que existen y, sin duda, el que mejor permite entender las dinámicas transnacionales de los proyectos federativos organizados en el seno de las culturas superocheras. Sin su ayuda, y sin ese archivo, este número hubiera sido imposible. Arredondo había recorrido decenas de países siguiendo el rastro de esta Federación, conocía a muchos de sus actores más relevantes y seguía en contacto con decenas de cineastas que colaboraban también digitalizando y subiendo materiales al archivo. Además, preparaba desde hacía años un monográfico dedicado a la Federación, que estaba aún en proceso de escritura. Desde luego, esperamos que pueda ser salvado, editado y publicado, pero para nosotros el trabajo que realizó y, sobre todo, compartió, es ya mucho más importante, con o sin libro, que muchos cientos de páginas escritas en revistas de alto impacto.

Dedicamos este número a su memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPONESI, Enrico, *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste* (París, Éditions Mimésis, 2018).
- DENEGRI, Andrés, «El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino», en Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comps.), *Territorios audiovisuales* (Buenos Aires, Librería, 2012), pp. 86-103.
- EASTMAN KODAK COMPANY «Kodak announces a revolutionary new 8mm movie system» (*Kodak Movie Review*, n.º 2, verano 1965), pp. 3-11.
- FIBLA-GUTIÉRREZ, Enrique, y SALAKZINA, Masha (eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures* (Bloomington, Indiana University Press, 2020).
- KNOWLES, Kim, *Experimental Film and Photochemical Practices* (Cham, Palgrave Macmillan, 2020).
- MARÍN, Pablo, «Una constelación de bolsillo: Elogio del cine experimental argentino en Super 8», en Jesse Lerner y Luciano Piazza (eds.), *Ismo Ismo Ismo. Cine experimental en América Latina* (Los Angeles, University of California Press, 2017), pp. 171-189.
- RODOWICK, David. N., *The Virtual Life of Film* (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 2007).
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (Ciudad de México, Filmoteca UNAM, 2012).
- WINDHAUSEN, Federico, «Assimilating Video» (*October*, n.º. 111, verano 2011), pp. 69-83.