



Las proyecciones de *Delight Lab* y Gabriel Orge.

Modos de afectación del arte contemporáneo
desde la materialidad de la luz

Paula La Rocca*

Entre los rituales cotidianos el que me despertaba mayor entusiasmo consistía en regular la entrada de luz según las horas del día. Como si fuera el diafragma de una cámara fotográfica, desplazaba los toldos que, a modo de fuelles, se situaban paralelos al techo y permitían controlar la luminosidad del salón. Confinados a un encierro obligado para no molestar a los adultos, las siestas de la infancia parecían eternas.

Gabriel Orge, *Latir y revelar*

El brillo de las ampolletas era tan potente que hizo desaparecer las sombras de la plaza.

Nona Fernández, *Chilean Electric*

Hay una desconfianza en la teoría crítica actual sobre la capacidad del discurso para componer un diagnóstico de mundo que modifique algo del estado de cosas. Se afirma que hay muy buenas y ajustadas apreciaciones sobre la cultura y, en ese sentido, potentes articulaciones discursivas, pero no deja de señalarse que aquellas no terminan de decantar en un proceso de transformación de lo real. Por el contrario, según sostienen Bruno Latour (2004), Jeane Bennett (2022) o Joanna Zylinka (2023) hay ciertas formas de construcción de conocimiento que *performan*, en el sentido de Austin, instancias de lo real, pero ellas apenas si se articulan en el lenguaje. En *Materia Vibrante* Bennet agrega a esto una salvedad. Sostiene que no es posible conseguir redistribución de la riqueza, cumplimiento, ampliación de derechos o una economía ecológica sin disposiciones, estados de ánimo y ensamblajes culturales hospitalarios a esas transformaciones (2022, p. 16). En ese sentido, advierte la necesidad de propuestas teóricas tendientes a desafiar el reparto actual de lo sensible.

* Instituto de Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba - paularocca@mi.unc.edu.ar

Insiste, entonces, en la tarea de construir teóricamente una reflexión sobre la fuerza de las cosas y la vitalidad de la materia. La *pista* materialista que sigue la autora entra en consonancia con una filosofía vital de modelo spinozista que se aleja de la hermenéutica de la sospecha, pues comprende que las operaciones de denuncia, en cuanto motivo central de la tarea crítica, suscita la pérdida de su fuerza resolutive. Desde allí promueve una crítica de formulaciones positivas, desde una materialidad descentrada de lo humano y atenta a la agencia de las cosas. Ese es el motivo por el cual advierte sobre la habilidad de las cosas inanimadas para producir *efectos dramáticos y sutiles* (2022, p. 41).

Así, en tanto cuestionamiento del orden instituido, en sentido de la pérdida de eficacia de la crítica, el *giro material* recupera un problema que Walter Benjamin señalaba en los años treinta en la conferencia conocida como “El autor como productor” (2019 [1934]) y cuyo motivo cristaliza en la pregunta por cómo se ubica una obra en las condiciones de producción de su época (según la famosa expresión por *cómo la obra está en ellas*). El deslizamiento que aparece en el texto transforma el problema de la pertenencia de la obra a una determinada tendencia política, hacia la pregunta por los modos como la crítica se encuentra emplazada en las ficciones de su tiempo. En ese sentido, hay una solicitud por recuperar esa tarea en cuanto praxis afirmativa, esto es, se reconoce la urgencia de recobrar los lazos que la crítica tiende con su actualidad desde el gesto de inventar una imagen de acogida y así componer escenas de resistencia.

Cuando Andrea Soto Calderón (2023) recupera la tradición filosófica de la resistencia, se pregunta, en sentido didi-hubermaniano, si es posible orientarnos en la imagen. Vuelve a interesarse por el relato que construyen y atiende a los modos que tienen de trabajar con lo huido, es decir, con aquello que impide que podamos fijar de una sola vez el sentido en ellas o recuperar aquello que escapa -por la potencia de su estructura móvil- a las expectativas del régimen visual hegemónico. Puede verse, entonces, que la filósofa busca otros flujos de circulación de lo sensible y, con ello, configura una zona problemática: realza la importancia de esta resistencia de la imagen en sentido de una *imaginación material*.

Este conjunto de conceptos se enlazan con facilidad en la obra de Soto Calderón. Para acercarlos habrá que recordar la apuesta de la autora de “quedarse en la materialidad de las cosas” (2023, p. 93). En efecto, recordemos, en su libro de 2022, la filósofa afirma que la imaginación depende del

instante mismo de su desenvolvimiento. Según propone, la imaginación se conoce y se realiza como tal en el momento de su aparición sensible. Por eso, la resistencia de la imagen produce transformaciones al agenciarse con las cosas del mundo. Es decir, antes que ser pura oposición al discurrir de lo dado, la resistencia que describe Soto Calderón procede por contagio. Ocurre como algo que se expande ocupando el lugar de otra cosa y, así, abre la posibilidad de alterar un sistema de relaciones. Más allá del simple movimiento de oposición, esta resistencia es acaso el lugar de una brecha donde la tensión de lo que cede y lo que no cede aparece “desfigurando un sentido común saturado” (2023, p. 60). A esa transformación de la inercia corresponde su carácter.

Con esa matriz Soto Calderón se desmarca de los imperativos de señalar un camino programático para los proyectos estéticos. Según explica, si la crítica se ejercita en la praxis del desvío, con ello puede acercarse al presente esquivando ciertos afectos propios del neoliberalismo, especialmente el de juzgar, pero también la pasión de explicar aquello que debe hacerse. Dice:

considero importantes seguir las líneas de ciertos hilos que persisten con fuerza en las configuraciones de cómo ejercemos la crítica, si lo que queremos es activar sus desvíos y pensar cuáles podrían ser sus sentidos actuales como potencia de creación y como fuerza de intervención. (Soto Calderón, 2020, p. 24)

Y aclara:

en este caso, no se trata de ubicar una falta de voluntad que habría que potenciar [...] no se trata de una potencia transparente, tampoco de una que viene de una conciencia específica, sino de una potencia porosa, arraigada en una experiencia herida. (Soto Calderón, 2020, p. 24)

Así, el desvío, una de las nociones aledañas al campo semántico de la invención, en el sentido del método, puede producir un despertar teórico-crítico.

En su análisis Soto Calderón recupera la episteme foucaultiana. Pienso la resistencia, en cuanto concepto filosófico y fuerza de intervención, asociada a la potencia de la imagen. Para recorrer su argumento es impor-

tante recordar el elogio a Foucault de Judith Butler (2002), en donde señalaba el carácter amenazador de los reguladores de la praxis. Butler llama *impulsos burocráticos*, siguiendo la proposición de Theodor Adorno, a los juicios mecánicos de la crítica que trabajan sobre una matriz cristalizada (una vez y otra repitiendo el mismo esquema lógico del develamiento de una verdad oculta). La mecánica del juicio es una trampa que estará siempre tendida, dice Butler, que no haría más que alejar la incumbencia de la teoría sobre los procesos culturales y, en efecto, la vía de restitución es por la praxis afirmativa.

Esta tarea, que ha formado diferentes posiciones de la tradición, es también el lugar de la interrupción en la crítica benjaminiana: el ejercicio situado, con un sentido de emplazamiento y conciencia de la distancia entre la cultura y la operación estética, la cual produce una rajadura hacia el saber escenificado en la disposición del montaje. Puesto que la fractura es el insumo compositivo ejemplar, en ella la denuncia se subsume a la tarea de mostrar y componer un elemento inaudito. Así, con Benjamin la tarea de la crítica se acerca a una idea de ficción, pues, desde la perspectiva benjaminiana de la teoría crítica, la tarea no se restringe tampoco ya a la denuncia, sino que comienza a comportarse como una fuerza material de creación. De allí que la crítica haga suya la inespecificidad de los objetos artísticos, aprovechando las variedades de relación entre los disponibles estéticos.

A esta escena Jacques Rancière añade la importancia de la apertura al conflicto, el lugar donde anida el borde filoso en que la exposición del malestar corre el riesgo de perpetuarse en su propia continuidad dialéctica. En “Las desventuras del pensamiento crítico” (2010) el autor cuenta una serie de peripecias. En ellas la denuncia de la crítica se define bajo la lógica del *desencanto*. Así, sobre una ilusión otrora impuesta como realidad, la denuncia habría tomado vez tras vez la misma forma violenta: avergonzar al intelecto sobre su incapacidad para desentrañar el desarrollo de procesos de construcción social. Según el autor, este es el truco o la trampa retórica con la cual la escuela de la sospecha habría conseguido concertar actualidad. Pero si antaño podía denunciarse la realidad escondida detrás de las apariencias, sin embargo hoy no tenemos “ninguna realidad sólida [...] ni ningún sombrío reverso que oponer al triunfo de la sociedad de consumo” (Rancière, 2010, p. 29). Así, sugiere Rancière, tal mecanismo de develamiento podría haber enfrentado su propio límite:

Pero algo, es verdad, ha cambiado. Todavía ayer esos procedimientos se proponían suscitar formas de conciencia y energías encaminadas a un proceso de emancipación. Ahora están ya sea enteramente desconectadas de ese horizonte de emancipación, o bien claramente vueltas contra su sueño. (Rancière, 2010, p. 36)

En este sentido, el agotamiento de la tarea ha determinado la necesidad de una reconfiguración, en lo que refiere a los motivos para la exposición teórica.

El texto citado de Rancière muestra una reversibilidad del abordaje de la crítica cultural. Sitúa de un lado aquello que llama el *furor de la derecha poscrítica* cuya reflexión sobre la mercancía es a la vez una crítica de la democracia (2010, pp. 37-44); y por otro, ubica la *melancolía de izquierdas* complacida en develar cada nuevo juego del mercado global sobre las prácticas autónomas. Según el autor, ambos movimientos son parte de un mismo suelo que puede remontarse al análisis contrarrevolucionario francés del siglo XIX. En él, la relación interpretativa entre democracia, mercado y terror coincide con el análisis marxista de los atributos del individuo de la burguesía. Como consecuencia, Rancière impugna el sentido etimológico de la emancipación, al que define como la salida de un estado de minoridad vinculado a la recuperación de un lazo social perdido. Sobre esa relación, dice:

La comunidad armoniosamente tejida que conforma el objeto de esas nostalgias es aquella en la que cada uno está en su sitio, en su clase, ocupado en la función que le corresponde (...) la comunidad platónica en la que los artesanos deben permanecer en su sitio porque el trabajo no espera. (2010, p. 46)

A esa relación armoniosa la llama *división policial de lo sensible* y de allí que Rancière reclame un cambio de trayectoria de la teoría hacia la socialización de las herramientas del disenso. Este trabajo propone pensar, entre la resistencia y la emancipación, modos de afectación del arte contemporáneo por la materialidad de la luz.

La performatividad de lo traslúcido

Quisiera avanzar sobre un interrogante que tiende hacia lo simple. Lo recupero de los argumentos de Andrea Soto Calderón (2020): ¿Cómo pensar una crítica que pueda crear escenas? Esta pregunta preña por su simpleza y por eso mismo se vuelve probable que tenga respuestas. Para indagar la performatividad de una praxis crítica, el texto recorrerá dos propuestas estéticas conectadas por la materialidad de la luz. La primera corresponde a las intervenciones del colectivo chileno de acción lumínica Delight Lab y la segunda, a un conjunto de proyecciones del fotógrafo argentino Gerardo Orge ficcionadas en su libro *Latir y revelar* (2023). Con ellas me propongo explorar si es posible desde la sensibilidad de la luz, desde la saturación contemporánea de la luz, levantar otras memorias. Ensayar posibles respuestas exige revisar las operaciones estéticas que habitan las imágenes, aquellas que, tanto como se acercan al pensamiento político, ensayan complicidades en los procedimientos de representación. Para comenzar, habrá que mostrar, entonces, que estas imágenes están relacionadas a la práctica del señalamiento, una técnica y una praxis de apropiación del espacio público, cercana a la performance y al activismo artístico, cuyo antecedente es el arte en las calles. En Argentina esta relación ha sido vinculada a figuras de la vanguardia conceptual, entre ellos Alberto Greco, Edgardo Vigo, Oscar Masotta y, en Chile, fundamentalmente a la posvanguardia de la Escena de Avanzada. Estos antecedentes son importantes para pensar las prácticas en espacio público del arte contemporáneo argentino-chileno, que han sido estudiadas por investigadoras contemporáneas como Nelly Richard, Ana Longoni o Fernando Davis.

Las proyecciones del colectivo Delight Lab se desarrollan en territorios amenazados en su soberanía. En el último tiempo, estas imágenes estuvieron vinculadas a la revuelta, a la instalación de una central hidroeléctrica en territorio sagrado selk'nam, y al conflicto por las salmoneras en el sur del país. De estas escenas se conserva registro fotográfico, también algunas anotaciones sobre la biografía de quienes las protagonizan y la ubicación geográfica de estos territorios litigados. Cada evento se ocupó de la proyección de figuras sobre una superficie relativamente fija (que pudo ser piedra, bosque, agua o cemento) y la función de la luz fue extender ese conjunto de formas hacia una visibilidad de gran escala. En todos los casos, las figuras se trabajan con mapping. Algunas son fragmentos

de rostros, otras cuerpos animales, humanos o también cuerpos míticos, como en el caso de aquellas que integran el proyecto titulado *Gneko. Espíritu del agua* (2019) o *Relatos de luz* (2019). En otros, se proyectaron consignas. Pueden citarse las frases “DIGNIDAD” (19/10/2019), “DIGNIDAD!!” (20/10/2019), “NO ESTAMOS EN GUERRA” (21/10/2019), “¿Dónde está la RAZÓN?” (22/10/2019), “QUE SUS ROSTROS CUBRAN EL HORIZONTE” (23/10/2019), “DEMOCRACIA?” (24/10/2019), “POR UN NUEVO PAÍS” (25/10/2019), que cubrieron la torre de servicios telefónicos durante siete noches consecutivas en Santiago de Chile durante los días del toque de queda del mes de octubre de ese año.

Las imágenes citadas surgieron al calor de la crisis instalada por el avance neoliberal, la represión y la amenaza a los territorios, pero muestran no solamente una denuncia sobre el estado de cosas, sino que proponen una sensibilidad construida desde el emplazamiento de la instalación y mediante el recurso técnico. Sea en las noches del estallido o para las intervenciones en el sur, la dimensión traslúcida de la proyección, su transparencia, otorgó a las imágenes un carácter asociado al recuerdo o al sueño. Esta es una cualidad que se produce como una consecuencia de lo liviano del material, si cabe esa expresión respecto de la proyección lumínica, y a lo efímero de intervención, porque su duración es de apenas unas horas. Así, las figuras retienen algo latente, aquello que aparece (aquí podría decir: que *reaparece*, si consideramos la recuperación de imágenes ancestrales en el primer grupo) pero que rápido vuelve a sumergirse en una sensibilidad cotidiana. El resultado es la imagen de alta resolución, siempre en tránsito de apagarse.



Imagen 1. Abuela proyectada en Río Baker.
Ngen Ko, Espíritu del Agua. Web del artista.

Quisiera retornar una vez más sobre el lugar que ocupa la noción de “imaginación material” en el último libro de Soto Calderón (2022), un texto que gira en torno de ese concepto y recoge la instancia performativa de la imagen. Para ello habrá que reconocer, en el tránsito entre dos de los últimos libros de la autora (2020; 2022), un traslado que va de la centralidad del concepto de imagen hacia el de imaginación y que puede verse desde la elección misma de los títulos de estas publicaciones. Con ese movimiento, Soto Calderón (2022) propone expandir el término *imaginación* hacia lo que llama su *fuerza formadora*. Según se explica, tal como vimos, esa fuerza no preexiste a las prácticas, sino que se constituye en el trayecto de su desenvolvimiento. En ese sentido, la crítica de la imagen se asume, en la actualidad, involucrada en el territorio del hacer.

Las proyecciones que nos ocupan componen un territorio de experimentación. Con cierta modestia, inauguran campos de relaciones y muestran, desde el esquema de su actuación, una política escénica construida para modificar algo del orden de lo posible. En cuanto instituyen relaciones inéditas, intervienen el terreno de la subjetividad, pero también apelan al terreno de la imagen técnica hegemónica. Es decir, el modo como las imágenes acompañan la formación de subjetividad tiene que ver con la formación de la arquitectura de la realidad. Cada escena lumínica comporta la aparición de una ficción arrojada al terreno extenso de las prácticas vitales.

Las imágenes del colectivo lumínico Delight Lab establecen un vínculo con el territorio comprometido, para los casos que vimos, el de la revuelta, el territorio ancestral indígena o el mar. Los artistas instituyen la posibilidad efectiva de aparición de una señal de luz sobre un soporte más o menos firme, que puede ser el agua, un edificio, un bosque. Con esa matriz se reconocen algunos personajes: un puma, el conjunto de las mujeres selk'nam, las consignas ensamblarias, un rostro indígena, una canoa. Todas con el mismo estatuto, ellas son parte de un ecosistema en resistencia. Es decir, forman un conjunto de alianzas que exponen trozos de mundo para conquistar una legibilidad compartida.¹ Con ello, las expresiones configuradas desde la luz reivindican la capacidad agencial desde una dinámica estructural del fragmento. Las condiciones de esta dinámica pueden comprenderse a la manera benjaminiana por vía del montaje, según

¹ Nótese la referencia al fragmento del Konvolut N del *Libro de los pasajes*, que cito aquí en extenso: “Lo que distingue a las imágenes de las «esencias» de la fenomenología es su índice histórico. (Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología de un modo abstracto, mediante la «historicidad».) Estas imágenes se han de deslindar por completo de las categorías de las «ciencias del espíritu», tales como el hábito, el estilo, etc. Pues el índice histórico de las imágenes no solo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que solo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que que le son sincrónicas: Todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él la verdad está cargada de tiempo hasta estallar” (Benjamin, 2016, p. 465). La referencia permitirá construir la idea de “dinámica del fragmento” que aparece a continuación, en cuanto pertenece al mismo universo de significados. Según espero argumentar, esa dinámica configura el movimiento en que las imágenes traban una relación de pertenencia (aunque no de necesidad) y con ello aseguran la expresión de su carácter.

las consideraciones del autor a propósito de las vanguardias y sus ensayos sobre Brecht, o también en la perspectiva de Jane Bennett respecto de los ensamblajes y la agencia material, en aquello que la autora recupera de las proposiciones de Deleuze y Guattari: como colaboración entre agencias humanas y no humanas. Soto Calderón también refiere a este problema, afirma que las imágenes no están sujetas a lo que representan, ni tampoco rinden cuentas sobre lo real, sino que están más bien comprometidas “con los tejidos de lo real que son capaces de construir” (2022, p. 64). En la perspectiva de estos autores este trabajo define la citada dinámica del fragmento.

Con ello, es inescapable, sin embargo, retornar sobre el *malestar* que inauguraba esta exposición, otro nombre para el agotamiento que parece recorrer el campo del arte ante la necesidad de contribuir a las transformaciones de la existencia colectiva. Así, el malestar asoma en la posibilidad de que la resistencia de la imagen no sea suficiente para afrontar la velocidad de construcción de la escena hegemónica (o *reproductiva*) que actúa a veces con “pretendidos gestos de revuelta” (Rancière 2010, p. 34) o participa de una sensibilidad ligada a formas conservadoras. Así, la saturación de la luz indica en la imagen contemporánea el sitio donde se emplaza la historia, un lugar de producción del común (Negri y Hardt, 2011). Buscaré, en ese sentido, avanzar sobre una última escena lumínica que corresponde a la poética de Gabriel Orge. Una imagen que vuelve sobre la relación entre arte y rememoración.

En los relatos que componen su primer libro Orge cita un conjunto de recuerdos que acompañaron a lo largo de los años las escenas de sus proyecciones. El conjunto general se reúne bajo el nombre *Apareciendo* y tiene anécdotas como esta:

el almacenero nos facilita la electricidad, otro vecino ofrece su colaboración. Llegan la hermana y la prima de Carmen Gloria, retumban mis latidos. Se acercan algunos jóvenes, militantes barriales que se enteraron a través de familiares. Se van ubicando en la pared opuesta sobre la vereda de enfrente, al costado del proyector. En silencio observamos que la imagen proyectada se torna cada vez más luminosa a medida que cae la tarde. (2023, p. 80)

El relato revive una de las tantas escenas de trabajo de Orge, donde a la vez que monta el espacio de exposición en simultáneo conoce la historia de las personas involucradas en ellas. Orge recoge y despliega, como investigador y como aficionado, los materiales con los que trabaja. Su método sostiene una temporalidad extraña, parece apresurarse a mostrar lo que encuentra, pero paradójicamente puede demorarse ante el menor detalle. El suyo es un tiempo doble, de premura y detención. Cada una de las escenas que narra en el libro está atravesada por ese doble tiempo. Sigue:

esa litúrgica y silenciosa espera es interrumpida por el rumor vibrante de una sirena. El muro se tiñe de luz rojiza y, como si fuera una ironía del destino, un camión de bomberos atraviesa a toda velocidad el pasaje. Relampagueante aparece el rostro de Rodrigo sobre la carrocería de la autobomba (Orge, 2023, p. 81).

De estas escenas habrá que recoger dos cuestiones. La primera tiene que ver con el presente pos-utópico del arte que augurara Rancière (2016, p. 28), cuya salida es por los modos de crear lazos. Esta actitud reivindicativa de lo que efectivamente acontece pone en pie de igualdad la fuerza de la materia, las responsabilidades institucionales y la disposición de los cuerpos. Con estos gestos, desde el dispositivo de luz las imágenes *recobran* un pueblo político. La luz sostiene una sensibilidad, recrea y consigue dar actualidad a un deseo compartido. La segunda cuestión está relacionada a la mezcla de materiales en la creación de estas escenas: mezclar como procedimiento y como gesto para las artes y como una forma cognoscitiva enclavada en la política del fragmento, en su doble poder de cifrar y de interrumpir la historia.



Imagen 2. Proyección *Apareciendo a los presos de Calama*.
Diario La Voz del Interior.

En todo caso, el esquema que propone la agencialidad lumínica es un muestrario de aquello que consigue legibilidad en el tiempo actual, pero que para activar su despliegue, es decir, su potencia, precisa de un movimiento crítico que configure la ocasión para tales expansiones (aun a riesgo de errar por ausencia de una estructura programática). Esa es la condición de una política que se debate entre la imagen hegemónica, una idea de resistencia y el devenir de la historia. Entonces, esta estética política vuelve a sugerir que las transformaciones se dan por insistencia y que nada queda resuelto de una vez y para siempre. En ese sentido, la gestión del conflicto es una tarea inacabada, que puede realizarse aun cuando la crítica integre hoy la fase recesiva de las humanidades. Si los materiales estéticos siguen articulando posibilidades a su alrededor, inclusive cuando la claridad que otrora se arrojara el arte contemporáneo esté hoy destinada solamente a la modestia de algunos gestos, hay que buscar modos de apropiarse de ellos. Este trabajo es una tentativa en ese sentido.

Para cerrar, entonces, algunas líneas conclusivas. En primer lugar, aclarar el marco epistemológico de una crítica materialista que sigue el rastro específico de la luz como apertura para pensar el tiempo presente. En este sentido, la luz es la unidad de medida que reúne las prácticas que se

analizaron en este trabajo. Luego, señalar las condiciones de habitabilidad del tiempo que corre: este trabajo sostiene una vía de escape desde la estética contemporánea para suspender la función aplanadora de la imagen hegemónica, pues tal como dice Bennett, se trata de “cuidar nuestras interrupciones para que formen estructura” (2020, p. 57). Así, las formaciones de luz que estudiamos hasta aquí conforman y deshacen proposiciones arriesgando un imaginario posible, desde su conocimiento precario de la realidad y en el afán de extender ese conocimiento. Estas imágenes se crean para pensar lo político y el común, para colaborar con la memoria colectiva desde actos de rememoración específicos, que no solo recuerdan al modo que lo hace la historia (desde un conjunto de eventos fechados y documentados) sino que insertan la dimensión de la tradición oculta, de las memorias antepasadas. La proyección es una luz que produce claridad como un llamado tenue para volver a calibrar los alcances de la imaginación crítica.

Referencias

- Austin, John (2003). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2019). *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus.
- Bennett, Jane (2022). *Materia Vibrante*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Butler, Judith (2002). Qué es la crítica. Un ensayo sobre la virtud de Foucault. *EIPCP. Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. <https://transversal.at/transversal/0806/butler/es>
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Latour, Bruno (2004). ¿Por Qué se ha Quedado la Crítica sin Energía? De los Asuntos de Hecho a las Cuestiones de Preocupación. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 11(35), 17-49. <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/1539>

Negri, Mario y Hardt, Michael (2011). *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal.

Orge, Gabriel (2023). *Latir y revelar. Fotografía, arte y memoria*. Córdoba: Lote 11.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, Jacques (2016). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Soto Calderón, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Soto Calderón, Andrea (2022). *La imaginación material*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Soto Calderón, Andrea (2023). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona: Centre de la imatge.

Zylinska, Joanna (2023). *Ética mínima para el antropoceno*. Valparaíso: Mímesis.