

ISBN 978-950-33-1642-9

Edición de
GABRIELA MILONE
FRANCA MACCIONI
SILVANA SANTUCCI

Imaginar/hacer.

Ficciones teóricas para la
literatura y las artes
contemporáneas



Imaginar / hacer

Ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas

Edición de

Gabriela Milone
Franca Maccioni
Silvana Santucci

**Colecciones
del CIFYH**



Imaginar-Hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas / Gabriela Milone... [et al.]; editado por María Gabriela Milone; Franca Maccioni; Silvana Santucci. - 1a ed compendiada. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1642-9

1. Literatura. 2. Arte Contemporáneo. I. Milone, Gabriela. II. Milone, María Gabriela, ed. III. Maccioni, Franca, ed. IV. Santucci, Silvana, ed.

CDD 809.305

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de portada: Julieta Cuervo

2021



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



Notas sobre el tiempo, la imagen y el fin

Lic. Ana Neuburger

Sobre el fin del arte y los debates de la postautonomía

*¿Qué produce un presente como diferente
y cómo un presente enfoca
a su vez un pasado?*

Hal Foster

Una serie de interrogantes y posicionamientos conforman el horizonte de pensamiento de nuestra época, allí donde las condiciones límites de la práctica artística se tornan, al menos, problemáticas. Aquello denominado *fronteras del arte* abrió una zona especialmente productiva para repensar e insistir sobre qué cuestiones ocupan lugar en el campo del arte. El debate, sabemos, es extenso y complejo, por tanto no intentaremos reconstruir ni historizar el rumbo variable que tomó la estética en el curso del tiempo. Más bien, nos interesa recuperar discusiones que surgen propiamente del campo estético y que modulan y constituyen aquello que entendemos como tiempo presente. Buscaremos entonces entablar algunas relaciones conceptuales y críticas que intervienen e inciden de manera directa en el escenario contemporáneo de problemáticas estéticas. No obstante, estas indicaciones o delimitaciones tampoco reducen la complejidad y vastedad de la cuestión. Por lo tanto, quisiéramos reflexionar y reparar en un aspecto que advertimos presente en muchas producciones del presente, esto es, materiales estéticos que abordan el vínculo entre escritura e imagen.

Los estudios en torno a la autonomía del arte constituyen en nuestros días un amplio y prolífico campo de discusión, en la medida en que cada época se ha ocupado de discutir los alcances de aquello que en términos de especificidad/inespecificidad otorga sentido a las prácticas estéticas. Quizá nuestro tiempo hace propia dicha discusión en un escenario estético, político, filosófico que desde hace varias décadas se piensa al menos en términos de agotamiento. La clausura en tanto diagnóstico de época se

* Instituto de Humanidades, CONICET.
ana.neuburger@gmail.com

infiltró no sólo en el campo de la filosofía o la historia, sino aún más en lo que refiere a la producción artística. Dice Nelly Richard al respecto: “Las rupturas y los estallidos de la modernidad occidental hicieron que esas fronteras de delimitaciones de especificidad artística se conviertan en una zona de roces y fricciones entre la autonomía (separación, distancia) y la heteronomía del arte (mezclas, revolturas)” (Richard, 2014, 10). La tensión entre ambos términos, y el lugar de disputa que ocupó históricamente la idea de frontera, hicieron que aquello que denominamos *fronteras del arte* asumiera la forma de un borde incierto, una zona de cruces “que tornaron híbridas tanto las categorías estéticas como las operaciones artísticas” (Richard, 2014, p. 10). Si la frontera actúa, en la lectura de Richard, como una zona permeable y la vez diferencial, entonces la histórica figuración de límite, de línea que decide incluir o finalmente separar, se tornó no sólo inestable en las últimas décadas sino también temporalmente móvil en lo que refiere al trazado histórico.

Esto ocurre además en un contexto de crisis del discurso filosófico de la estética que asumió para sí un sintagma de gran peso: el fin del arte. Quizás el último gran impulso de innovación que trajeron consigo las vanguardias tomó la forma de un pensamiento nostálgico que reclama aún un sentido perdido. De este modo lo enuncia Rancière:

La manera en que “la estética”, ha llegado a ser en los últimos veinte años, el lugar privilegiado en el cual la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento del duelo. (...) Así, el pensamiento del arte se convertía en el lugar en el que se prolongaba, luego de la proclamación del fin de las utopías políticas, una dramaturgia del abismo originario del pensamiento y del desastre de su desconocimiento. (Rancière, 2009, 6).

Las derivas que llevaron a proclamar el fin del arte en términos de una pérdida de singularidad de la obra de arte, conducían a reflexionar sobre los límites de la esfera artística en términos de inclusión y exclusión. Este cuestionamiento generalizado que anunció el fin de la estética, en el marco de la caída de los grandes relatos que tramaban los sentidos a partir de los cuales se configuraba el mundo (la historia, la experiencia, el sentido, la literatura)¹, encontró en el tono nihilista un sostén a partir del

¹ Nelly Richard en diálogo con Ticio Escobar piensa el debilitamiento de la autonomía del campo artístico en el contexto de una crisis que comienza a registrarse desde el auge de las

cual obturar de algún modo la discusión. Es decir, ante el diagnóstico de agotamiento, se volvió inoperante además el marco de inteligibilidad de las producciones estéticas y los modos de lectura y crítica posibles.

Sin embargo, quisiéramos trazar un recorrido teórico en el que es posible advertir un desplazamiento ante la mirada nostálgica y decadente sobre el fin. Una serie de pensadores, entre los cuales podemos destacar a Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière, tomaron ese mismo marco de inteligibilidad que anunciaba el agotamiento del sentido, para volverlo condición misma de un hacer. Un hacer *pese a todo* (Didi-Huberman, 2015). Los anuncios del fin encuentran en estos autores la emergencia de una crisis pero tomada como punto de partida donde es posible, a su vez, avizorar la emergencia de una nueva potencia. De este modo, el escenario signado por ruinas de sentidos ahora inoperantes, suspende el pensamiento de duelo para hacer de esos restos la posibilidad misma de interrogación por el presente. Condición paradójica, puesto que la línea de pensamiento de estos autores se afirma en la ruptura del entramado de sentido que se imponía hace un siglo atrás, a la vez que anuncia y relanza la posibilidad de producción de sentido en el presente. Estas lecturas asumen un estado de copertenencia entre ambas posiciones, un doble movimiento histórico podríamos decir «entre el diagnóstico de un retiro de lo contemporáneo y un pensamiento de los posibles re-trazos del mismo» (Maccioni, 2017, 7) que, de modo subrepticio podemos encontrar en algunos libros de Didi-Huberman como un *recomenzar*² lo ya dado, descentrando toda idea

industrias culturales y la apertura del predominio de lo visual: “Este entrecruzamiento de las fronteras del arte ocurrió bajo los efectos del capitalismo cultural que, con su masivo reparto de iconografías y guiones de consumo, pone la visualidad al servicio de los dispositivos de exhibición-circulación de las imágenes que las distribuyen culturalmente como formas-mercancías. Este nuevo universo de la cultura visual (...) llevó a la esfera artística a preguntarse -defensivamente- por la vigencia de las fronteras que, en la tradición, realizaban las obras y los estilos en tanto objetos de estudio privilegiados y exclusivos de la historia del arte que se cuidaba de diferenciarlos el resto de los artefactos visuales comúnmente difundidos por las industrias de las imágenes” (2014, 11-12). Richard lee las transformaciones de la esfera artística de la mano del campo de la visualidad en expansión. Quizás podríamos terminar de componer el escenario de la crisis de la autonomía del arte en el marco generalizado de una crisis del discurso filosófico (pérdida de la experiencia, del sentido, del tiempo histórico) la cual adopta durante un tiempo el tono nihilista como fundamento de la clausura y el agotamiento.

² Acaso esta idea de *recomenzar* el tiempo histórico se halle con más potencia en *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), donde Didi-Huberman, a propósito del diagnóstico fúnebre que supo enunciar Pier Paolo Pasolini, alce su mirada no ya hacia los grandes reflectores del espectáculo, ni hacia la oscuridad decadente del fin del sentido, sino más bien hacia esas luces

de origen y otorgando al presente nuevos alcances. Al respecto, escribe Agamben en *Idea de la prosa* (1989, 70): “Como si más allá de esta alternativa no existiese la única probabilidad propiamente humana y espiritual: la de sobrevivir a la extinción, de saltarse el fin del tiempo y de las épocas históricas, no hacia el futuro y el pasado, sino hacia el corazón mismo del tiempo y de la historia”. Salvar la época de su propia concepción de época. Agamben insiste en hacer uso de la potencia de nuestro tiempo, sólo allí donde se abre la posibilidad de detener su curso y dar lugar a lo contemporáneo (Agamben, 2014). Acaso esta idea de decadencia contenga en su interior una cuestión más determinante aún: el sentido progresivo, causal y homogéneo del tiempo histórico. No quisiéramos detenernos demasiado en esta cuestión, sí al menos señalar el camino decisivo que abrió Walter Benjamin con las tesis *Sobre el concepto de historia* (2009), al perturbar la linealidad homogénea de la historia y dotar al presente de nuevas formas temporales: anacronismos, latencias, irrupciones, discontinuidades³.

menores, luciérnagas, como modo de una apuesta por lo menor, por un comienzo en lo ya hecho. También puede rastrearse dicha noción en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2009), donde Didi-Huberman realiza un estudio minucioso del término *nachleben* a partir de la figura olvidada de Aby Warburg, abriendo el tiempo histórico ante la presencia de latencias, síntomas e irrupciones. En este punto se condensan precisamente dos líneas fuertemente significativas de la lectura benjaminiana de Didi-Huberman: el psicoanálisis y las vanguardias. Por último, nos remitimos especialmente, para un estudio y seguimiento de la noción de recomienzo, al libro *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar* (2015), compilado por Javier Martínez Ramacciotti y Franca Maccioni, y a la tesis doctoral de Franca Maccioni “*Contemporáneos del mundo: políticas de la imagen y del recomenzar* en la obra de Joaquín O. Giannuzzi (1924 – 2004) y en otros poetas argentinos” (2017).

³ El sentido del tiempo histórico, bajo el dominio de la idea de progreso, percibe en el curso del tiempo una finalidad determinada, un punto hacia dónde dirigirse. Y comprende la explicación de los hechos acontecidos de la historia bajo la lógica de la causalidad. El tiempo histórico, en términos de progreso, asume el riesgo de configurar una temporalidad homogénea en la que la lectura de los hechos del pasado -en tanto continuidad- sirven como simple comprobación de un fin ya dado en la historia. Un sentido de la historia ya escrito donde los acontecimientos sucedidos sólo confirmarían una finalidad próxima a realizarse, donde la historia ya determinó sus propias condiciones de existencia. Comprender los hechos del pasado como objetos inertes capaces de ser aislados y dispuestos en un relato histórico, no contempla el movimiento del que está hecho la historia. El pensamiento de Benjamin posibilita, a partir de una crítica a la teoría del progreso, un acercamiento a otro modo de pensar la temporalidad, una apertura histórica. Permite ver irrupciones en el curso de las cosas donde sólo había una línea marcada por causas y efectos. Desde allí, la relación con *lo que ha sido* es siempre una relación de actualización, es decir, de un momento crítico que el presente le hace al pasado. Consignamos acá los libros de Walter Benjamin que se destacan en el tratamiento de esta problemática: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (2009), edición a cargo de Pablo Oyarzún que reúne una serie de ensayos de Benjamin entre

Consignado, entonces, el agotamiento de ese “cuestionamiento radical acometido por la vanguardia” (Oyarzún, 2015, 65), se abrió un panorama que se encargó de disputar los límites, los soportes y los marcos de las prácticas artísticas, escenario que configura nuestro modo sensible de lo contemporáneo. En este sentido, si partimos de una revisión de los discursos que abogan por la crisis total de la producción estética (que a su vez se fundan sobre la base de un pensamiento del tiempo como *continuum* progresivo y lineal), esto no conduce inevitablemente hacia una reivindicación de cierto impulso vanguardista que proclama aún la innovación de las formas, posición que pareciera adoptar parte de la crítica en relación a una determinada configuración del arte en términos de ruptura/novedad, producto de la disolución de las fronteras de la autonomía: un presente pleno de novedad. Antes bien, quisiéramos pensar una copertenencia entre la crisis -aquello que ya no opera en el sentido presente- y la apertura a la reactivación de nuevas potencias, para entablar otra relación estética y política con el tiempo y con la historia:

Un nuevo uso que no repite sin más lo previamente interrumpido ni busca originar una novedad radical, sino que se lanza a ensayar modos de recomenzar otras *praxis* del sentido, otras relaciones contemporáneas con la historia y modos inéditos de recomenzar la creación y simbolización del mundo al interior de este horizonte finito (Maccioni, 2017, 7).

Es decir, asumir el fin del arte como tal significa, en primer término, concederle a la historia un sentido lineal, teleológico y por tanto, decadente. Y además, signa nuestro presente en términos de pura novedad, como consecuencia de un estadio anterior de ruptura. En esta estela piensa Miguel Dalmaroni el problema de la literatura en el marco de esta crisis generalizada: “Lo erróneo es el modo mismo de la frase *ya no se puede*, porque rinde tributo a una concepción plana, lineal, cronologista del tiempo, y a veces a una concepción periodicista del tiempo de la experiencia” (Dalmaroni, 2010, 1). No intentaremos, frente a la decadencia, reivindicar el impulso vanguardista de la innovación. Más bien sostenemos que es al interior mismo del diagnóstico generalizado del fin del tiempo y de la historia que debemos articular y retrasar nuevos modos contemporáneos de

los que se encuentra *Sobre el concepto de historia*, las célebres tesis de la producción tardía del autor; *El libro de los pasajes* (2009), en especial el convoluto N “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” donde la suspensión del tiempo histórico es inseparable del acontecer de la imagen dialéctica.

las prácticas estéticas. O como expresa Rancière “un trabajo a largo plazo que apunta a restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate” (Rancière, 2009, 7). Es decir, habitando el paisaje propio de esas ruinas y precisamente desde allí interrogarse por los modos de enunciación del presente.

En tal sentido, resulta conveniente recuperar aquello que Rancière entiende por *régimen estético del arte*. Primero, porque habilita una lectura de los materiales estéticos de la actualidad que no recae en el historicismo de las formas, en términos de rupturas y progresos según un relato que opera por excepción y refundación de nuevos proyectos. Si desistimos de otorgarle a nuestro tiempo el carácter radical de *lo nuevo* o su reverso, de *agotamiento*, quizás podamos advertir un desplazamiento en lo que refiere al campo de las artes. Este desplazamiento supone exponer el estado de crisis y a su vez, las posibles reconfiguraciones (o repartos, en los términos de Rancière) que de él emergen. Además, porque permite una lectura de los conceptos propios del presente debate no en términos de un sentido otorgado *a priori*, sino modulados por determinaciones históricas y temporales. Rancière parte de la distinción de tres regímenes de identificación de las artes -ético, representativo y estético- pero no como el resultado de fases basadas en evoluciones y rupturas de unos con otros, sino más bien como movimientos que tienen lugar al interior de las prácticas artísticas. Es decir, estos regímenes conviven históricamente, otorgan modos de figuración de las artes, sólo que cada uno aporta un marco de inteligibilidad diferente. No responden a la periodicidad del trazado histórico, como si a cada época le correspondiera la lectura de un régimen específico de identidad del arte. Vale decir, si bien su emergencia puede ser historizada, esto no es resultado de una correlación sucesiva. Antes bien, estos regímenes coexisten en el presente. Quizás la intervención de Rancière en este debate desencantado sobre el rumbo de la estética tenga más que ver con el aporte de un nuevo marco de inteligibilidad ante eso incierto que se nos presenta cada vez bajo el nombre de prácticas artísticas. Escribe a propósito del régimen estético:

El régimen estético de las artes es el que propiamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. Pero lo realiza haciendo estallar en pedazos la barrera mimética que distinguían las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba sus reglas del orden de ocu-



paciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de estas singularidades (Rancière, 2009, 26).

El régimen estético no emerge como resultado de las rupturas fundamentales en el seno de la historia de las artes, ya que esa historia de sucesión de estados, de grandeza y decadencia, se ha diluido. Puesto que al interior mismo de este régimen, convive la expresión y manifestación de temporalidades heterogéneas. Antes bien, es un régimen nuevo de la relación con lo antiguo, que “se consagra a la invención de nuevas formas de vida sobre la base de una idea de lo que el arte *fue, ha sido*” (Rancière, 2009, 28). A partir de la lectura de Rancière podemos decir que habría que distinguir aquí dos sentidos opuestos de historicidad. En tanto que la separación antiguo/moderno cobra sentido al interior del régimen representativo, mientras, desde el régimen estético de las artes, esas formas de ruptura caen para dar lugar a la convivencia de formas heterogéneas del tiempo, donde el presente no deja de poner en escena el pasado.

La separación de un dominio puro del arte, desde el marco de inteligibilidad que abre el régimen estético, se tornó, a nuestros días, inestable. Puesto que la forma se libera de su determinación histórica para afirmar su propia historicidad y, con ella, una historia propia de la forma misma. Cuestionado el diagnóstico del fin como clausura del sentido y de la producción, Rancière traza un ligero pero significativo desvío: no ya el agotamiento de las formas, ni tampoco la mera celebración de lo fragmentario, sino una proliferación de “la capacidad de toda materia para convertirse en forma y tema” (Rancière, 2013b, 71).

Imagen, temporalidad y escritura

*Y puesto que es en la imaginación donde algo como la historia
se ha hecho posible, es también en la imaginación donde ésta
debe decidirse de nuevo una y otra vez*

Giorgio Agamben

La cuestión de la imagen en la contemporaneidad se ha tornado un problema, un tema y una operación crítica al momento de constatar su aparición en el campo de la literatura. Constituye un cambio en el imaginario estético contemporáneo. A partir del vínculo que se abre entre palabra e

imagen es posible redefinir de algún modo la articulación entre literatura y otras prácticas artísticas (el cine, las artes visuales, la fotografía, etc.). Como expresa Rancière en *El destino de las imágenes* (2011a), “el propio concepto de ‘imagen’ (...) aparece como una operatividad metamórfica, atravesando las fronteras del arte y negando la especificidad de los materiales” (Rancière, 2011a, 59).

Desde esta perspectiva, la imagen se constituye como un operador crítico capaz de entablar una relación contemporánea con el tiempo. Esto significa, siguiendo la propuesta de Didi-Huberman (2011), que la imagen es portadora de tiempo, es decir, es todo aquello en lo que un instante del pasado y un instante del presente se unen en una constelación. La lectura de Benjamin en este punto se vuelve ineludible. Si decimos que la imagen tiene lugar en el encuentro de tiempos múltiples (esto último en plena consonancia con la lectura *a contrapelo* benjaminiana), advertimos allí, en la ocasión de ese choque, un reconocimiento que habilita la lectura de dicho movimiento. Es lo que Benjamin plantea en términos de *el ahora de la cognoscibilidad*, el *punto crítico* en el que emerge toda legibilidad. Podríamos mencionar una serie de autores que comparten una estela de pensamiento alrededor de estas ideas; quisiéramos recuperar en un primer momento las lecturas de Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben en tanto ambas han asumido en nuestros días no sólo la tarea de volver *actual* el pensamiento de Benjamin (Cfr. García, 2013), sino también destacar el lugar central que ocupó la reflexión sobre la imagen en muchos de sus escritos.

En Agamben la pregunta por lo contemporáneo y por el lugar que ocupan las imágenes en ese horizonte presente convergen en la necesidad de detener el curso incesante de la historia para dar lugar a un tiempo interrumpido, desfasado, intempestivo⁴. Ser contemporáneos es habitar la cesura, en el *punto de fractura* donde los diferentes tiempos se encuentran.

⁴ El vínculo que une a ambos pensadores a un primer momento resulta evidente: Agamben emprendió la tarea de editar la obra de Benjamin al italiano. Quizás el lazo más indiscutible y fuertemente trabajado sea la serie que inicia con *Homo sacer*, de marcada impronta benjaminiana, además del renombrado ensayo sobre la destrucción de la experiencia. Quisiéramos, desde otro lugar, postular ciertos reenvíos presentes en otros escritos del filósofo italiano, en los cuales no podemos dejar de evidenciar una marcada lectura de Benjamin en torno a las cuestiones que atañen a la temporalidad y a la imagen (ensayos más breves como los que conforman *Ninfas*, *Desnudez*, *Idea de la prosa*) Y con esto quisiéramos aclarar que no iniciamos una búsqueda hacia aquellos textos que trabajan explícitamente nociones de Benjamin en la obra de Agamben. Más bien nos interesa rastrear ese gesto benjaminiano, propio de un modo singular de pensamiento sobre la imagen y la historia, de un trabajo dialéctico al interior de los conceptos.

Precisamente allí tiene lugar la emergencia de la imagen, en el punto oscilante entre la detención y el movimiento. Agamben recupera la noción de *dialéctica en suspenso* de Benjamin para pensar la imagen en el horizonte de lo contemporáneo. Ésta acontece en un umbral, en tanto dicha suspensión no afirma la pura detención que luego reanudará el movimiento, sino que la ocasión de apertura de la imagen consiste en “una pausa cargada de ambas tensiones” (Agamben, 2010, 30). Ambos elementos coexisten en ese instante de tensiones polares, en donde “el medio queda expuesto como zona indiferenciada (...) entre los dos términos opuestos” (Agamben, 2010, 31). La imagen, en este sentido, se constituye siempre a través de una red sucesiva de remisiones temporales, y da lugar a la legibilidad que la remite al presente. Un presente que se encuentra siempre escindido.

Agamben configura una imagen que rechaza cabalmente una conceptualización en términos de apariencia estética, sino que supone un complejo anudamiento de tiempos en el que el pasado no se asume agotado, sino que resguarda la emergencia de las virtualidades latentes de lo aún incumplido. Toda imagen es la ocasión de apertura de ese desplazamiento temporal y reclama para sí una experiencia del tiempo que interrumpe las narrativas lineales y homogéneas.

Por su parte, la lectura que realiza Didi-Huberman acerca del debate en torno al fin de la historia y del arte, lo condujo a pensar una reformulación del tiempo histórico inherente de un pensamiento sobre la imagen. En la articulación de tiempo e imagen, la presencia de Walter Benjamin se torna inevitable, así también la recuperación de la figura de Aby Warburg y los modos de *supervivencias* de la historia. En primera instancia, el diagnóstico de agotamiento asume, como mencionamos, una visión del tiempo histórico homogénea, lineal y por tanto, progresiva. En Didi-Huberman dicho desplazamiento hace emerger *tiempo anacrónico* en tanto será “el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (Didi-Huberman, 2011, 39). Plantear la cuestión del anacronismo conlleva precisamente a dotar el tiempo de cierta plasticidad desde la que es posible advertir la heterogeneidad de tiempos que operan en cada imagen. Allí donde el pasado como hecho consumado es interrogado para dar lugar a retornos intempestivos, discontinuidades y tiempos incumplidos, se da la ocasión y apertura de una temporalidad anacrónica para la historia. Allí también donde se conforma

el pliegue, dirá Didi-Huberman, del vínculo entre tiempo e imagen, emerge el anacronismo.

En este sentido, la imagen no es entendida como “simple soporte de iconografía” (Didi-Huberman, 2011, 71), sino que configura una operación crítica al interior de dos tendencias fundamentales en la obra del autor: la lectura psicoanalítica del síntoma y la lectura de la historia *a contrapelo* de las vanguardias. En el entrecruzamiento de estas líneas emerge un pensamiento de la imagen, comprendida como centro turbulento de la práctica histórica. Escribe Didi-Huberman a propósito de Benjamin:

La imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee -o más bien produce- una *temporalidad de doble faz* (...) Benjamin terminó de captarlo en términos de ‘dialéctica’ y de ‘imagen dialéctica’ (Didi-Huberman, 2011, 143).

Este doble movimiento que convoca la imagen constituye el desplazamiento propicio para no leer en ella sólo un documento de la historia, sino eso que Benjamin formuló en términos de *imagen dialéctica*, es decir, el anudamiento y punto de encuentro de lo visual y lo temporal, el instante en el que se reúnen y chocan un trozo del pasado con el ahora. “La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura de las cosas” (Didi-Huberman, 2011, 166). Tanto Agamben como Didi-Huberman parecen coincidir en la lectura benjaminiana de la *cesura* como acontecer de la imagen, en ese paradójico movimiento que otorga un lazo (relación) a la vez que produce una hendidura (interrupción) y abre así un campo lleno de tensiones. Dicha suspensión no es pensada en términos de un detenimiento pleno, sino que “hace emerger un contrarritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia” (Didi-Huberman, 2011, 171). El montaje en Didi-Huberman convoca una operación próxima al movimiento de la interrupción, una doble articulación de procedimiento, que por un lado supone un desmontaje, es decir, la separación de los elementos que la componen, para luego remontar esas piezas, recomponer sus sentidos. Según Didi-Huberman, dicha operación no sólo custodia la visualidad de una constelación de sentidos, sino que además asegura su propia legibilidad.

En la línea de esta propuesta, Eduardo Cadava se propone recuperar también la figura de Benjamin pero no sólo la reflexión teórica en torno a la imagen que suscita su pensamiento, sino ésta en concomitancia al lugar decisivo que ocupó en relación a su escritura. En *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia* (2014) el autor establece un recorrido por las principales nociones de Benjamin (historia, despertar, mimesis, inscripciones, relámpagos, peligro, lenguaje, semejanzas) que se encuentran atravesadas por la singular relación entre palabra e imagen. Partiendo de la tesis como “modo privilegiado de representación en Benjamin”, Cadava (2014, 24) sostiene que el pensamiento benjaminiano -principalmente el modo de concebir la historia, signado por un estado de detención- se encuentra acompañado por una escritura entendida como modo de inscripción de ese paradójico movimiento. De allí deriva el carácter plástico de sus escritos:

Como las fotografías aéreas de Nadar, la escritura de Benjamin pretende capturar el mundo que se agita bajo su mirada, utilizando un campo de imágenes huidizas cuyas ruinas nombran la relación esencial que la fotografía entabla con la muerte. En lo que sigue, sugiero que el carácter visual que late en el corazón del estilo de la escritura y del pensamiento benjaminiano –este *Bildlichkeit* fotográfico– está vinculado a su esfuerzo por postular la cuestión de la imagen como centro problemático de la modernidad (Cadava, 2014, 27).

Cadava afirma que en Benjamin la imagen se cristaliza en la escritura en al menos dos sentidos. Por un lado, en su carácter fragmentario, próximo al aforismo en algunas ocasiones, marcado principalmente por la interrupción y la discontinuidad. La capacidad de contraer el movimiento de la historia se despliega en una escritura que se detiene, interrumpe y reescribe. En tal sentido, la suspensión de la continuidad temporal que logra condensar *lo que ha sido* y el *ahora*, provee a la historia de una figuración que Benjamin nombra constelación. Por otro lado, la afinidad entre imagen y escritura se asocia en Benjamin al uso de un lenguaje notoriamente plástico a partir del uso singular de una serie de figuras. A través de las imágenes insistentes del relámpago, el centelleo, el torbellino, Benjamin ensaya una y otra vez los modos de desmontar la barrera establecida entre escritura e imagen. Cadava recupera el gesto que se afirma y funda a partir de un abordaje sobre la técnica fotográfica y su relación con la luz. De este

modo, el pensamiento de Benjamin se encuentra marcado por un gesto, por un movimiento que Cadava concibe como “la apertura de una cámara que entrega sus imágenes” (Cadava, 2014, 19). Así, la escritura se constituye como una superficie de inscripción capaz de fijar el movimiento de las imágenes; las piezas que componen los escritos de Benjamin son leídas por Cadava como “instantáneas en prosa” (Cadava, 2014, 22), expresión que confirma nuevamente la lectura del autor en el cruce entre fotografía y escritura⁵.

Por último, si destacamos el carácter disruptivo de la imagen que señalan los recorridos de estos pensadores, quizás la figura de Rancière ilumine otra zona reflexiva y aporte nuevos indicadores para abrir un posible vínculo entre palabra e imagen. Ante todo, primero advertir un salto en este trayecto: si en Agamben y Didi-Huberman, como también en Cadava, asistíamos a la fuerte presencia del pensamiento benjaminiano en relación a la temporalidad y la imagen, aquí Rancière traza efectivamente otro itinerario. No buscamos sugerir ciertas afinidades en la estela de estos pensadores, sino más bien despuntar un territorio problemático común, que invita a reflexionar la amplia y compleja noción de imagen: en primer

⁵ Podemos decir que un *pensar en imágenes* es lo que define primeramente a esta reflexión. Sigrid Weigel también profundiza en este aspecto de la obra de Benjamin: “Lo específico de la configuración benjaminiana se halla, más bien, justamente en este pensar en imágenes, en la referencia a esas figuras en la que se presenta la realidad y se forja una tradición de imágenes de la historia” (Weigel, 1999, 12). Afirmar también a propósito del vínculo entre imagen y escritura: “Sus imágenes de pensamiento son como imágenes dialécticas pero escritas; más precisamente: constelaciones que literalmente han devenido escritura, en las que se desarrolla y se hace visible la dialéctica de imagen y pensamiento” (Weigel, 1999, 12). En este sentido, la especificidad del *pensar en imágenes*, como aspecto diferenciado de la configuración teórica de Benjamin, radica en un modo de pensamiento que no es metafórico o retórico, “las imágenes no son objeto, sino medio y matriz de su concepción teórica” (Weigel, 1999, 14). Más bien, sugiere la autora, es “un modo de llevar adelante una reflexión filosófica que coloca fuera de juego al propio discurso filosófico considerado como metadiscurso” (Weigel, 1999, 38). La imagen entendida no como suplemento que acompaña la reflexión, ni copia capaz de ser traducible a través de conceptos filosóficos, sino que adquiere “una constelación poseedora de una similitud heterónoma y heterogénea en las que las figuras del pensamiento se amalgaman con las de la historia” (Weigel, 1999, 11-12). En definitiva, las lecturas Cadava y Weigel sobre Benjamin sostienen que el pensamiento toma forma en la imagen, por la imagen. Es decir, asume el *desarrollo* de un pensamiento –reflexión teórica en Benjamin– pero además adquiere una *manifestación* en la escritura (el caso de las *imágenes-pensamiento* o *figuras del pensamiento* que propone Weigel), conformando así un movimiento dialéctico que hace de la imagen un término indisoluble entre el pensamiento y la escritura.

lugar, la de su determinación histórica, y en segundo lugar, la reformulación de lo visible y de allí, su articulación con lo decible.

La imagen en Rancière supone una apertura hacia una nueva dimensión de lo artístico en la cual coexisten las operaciones del arte, las formas de la imaginación y el discurso crítico; así lo sugiere el autor en *El destino de las imágenes* (2011a). En el régimen estético, la imagen ya no se erige como la expresión codificada de un pensamiento, tampoco como el doble de una cosa, ni como simulacro que se opone a lo real, sino que es “la manera en que las cosas mismas hablan y se callan” (Rancière, 2011a, 34). La imagen se sitúa en un régimen que “hace pasar la imagen en la palabra, la palabra en la pincelada, la pincelada en la vibración de la luz o del movimiento” (Rancière, 2011a, 61), desmontando el dominio exclusivo de la presencia visual. La denominada *frase-imagen* propone un giro decisivo en el vínculo palabra-imagen, en tanto la frase ya no abarca exclusivamente lo decible y la imagen, tampoco pertenece campo predominante de lo visible. Dicha noción produce un desplazamiento entre lo decible y lo visible que descompone la relación representativa entre imagen y texto. Aquí la imagen adquiere una doble función, en tanto la palabra *encadena* y la imagen *interrumpe*. La frase-imagen compone así una unidad marcada por una potencia de continuidad y, a la vez, por una potencia de ruptura. Tal movimiento conduce a Rancière a pensarla en términos de montaje próximo al planteo de Didi-Huberman, puesto que configura un encuentro de heterogeneidades que aloja en su interior una dialéctica de lo diferente, que oscila entre la cercanía y la distancia de sus elementos. En palabras de Rancière:

Se trata de organizar un choque, de poner en escena una extrañeza de lo familiar, para hacer aparecer otro orden de medida que sólo se descubre mediante la violencia de un conflicto. La potencia de la frase-imagen que une las heterogeneidades es entonces la de la separación y el choque que revela el secreto de un mundo, es decir, el otro mundo cuya ley se impone detrás de sus apariencias anodinas o gloriosas (Rancière, 2011a, 72).

La frase-imagen otorga así un nuevo marco de inteligibilidad, en el que la imagen produce disenso, separa, interrumpe, y la frase tiende a la continuidad, al encadenamiento: la imagen es entendida allí como “la potencia vinculante de lo desvinculado” (Rancière, 2011a, 74). Precisamente por esto es que Rancière compone el sintagma que reúne palabra

e imagen, ya que del dominio de lo puramente visual no resulta posible la emergencia de una potencia relacional, que reúne y asocia aquello que no estaba destinado a hacerlo. Por tal motivo, cuestiona la especificidad que pueda hallarse en el arte cinematográfico o en la fotografía, ya que sus condiciones técnicas no garantizan su autonomía en relación a las demás prácticas. Ante la diversidad de soportes que puedan presentar dichas prácticas, Rancière inaugura otro modo de “articulación entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad” (Rancière, 2011a, 89) que resguarda la auténtica posibilidad de una relación entre “el arte de las palabras y el arte de las formas” (Rancière, 2011a, 91).

Literatura, imágenes y presente

*Toda literatura aspira a la condición
de arte contemporáneo.*

Reinaldo Laddaga

La cuestión de la imagen en la literatura argentina de las últimas décadas produjo un efecto sensible que se tradujo en la preocupación por ensayar modos de exhibición y mostración del tiempo presente. Imagen y escritura conformaron así una constelación decidida a explorar las formas de lo contemporáneo, a forjar un pensamiento sensible del propio presente. Luz Horne lee este desplazamiento en el imaginario estético como un modo renovado de las formas de representación que buscan construir un “retrato de época” (Horne, 2011, 15). En el marco del fin de las vanguardias y el agotamiento de sus propuestas estéticas, la literatura contemporánea ocupó también un lugar destacado en las diversas modulaciones sobre el fin, en consonancia con los debates sobre la autonomía del arte que desarrollamos anteriormente. En este punto, no podemos dejar de mencionar los aportes de Josefina Ludmer (2007, 2010) los cuales conformaron la apertura de la problemática en Argentina para reflexionar sobre las *escrituras del presente* en términos de *literaturas postautónomas*, pensadas como escrituras que atraviesan sus fronteras ante la pregunta por el estatus de lo literario, y que difuminan las barreras que separaban la ficción de la realidad. Según Ludmer, la literatura, a partir del 2000 como tiempo emblemático de la ruptura, se instala en «un régimen de significación ambivalente» (Ludmer, 2007, s/n). Entre los diversos diagnósticos del fin

de la autonomía, Marcelo Topuzian señala el desplazamiento del sentido trágico y decadente propio de la modernidad, hacia la nueva potencia que abre el escenario contemporáneo «sin imaginación dramática alguna del fin» (Topuzian, 2013, 319). De este modo, se manifiesta un mayor énfasis en señalar «las mutaciones, estados, condiciones y derivas recientes de la literatura y las artes en lo que sería el después del fin de la literatura y del arte» (Dalmaroni, 2016, s/n).

Recuperamos la figura de Ludmer porque desde allí se configuró en el ámbito académico y de la crítica literaria argentina el lugar paradigmático sobre el que se enunció y discutió el tan mentado *fin de la literatura*. *Aquí América Latina* (2010) alcanzó una considerable resonancia en ese contexto, indicando un modo de leer ciertos materiales estéticos al calor del año 2000, como temporalidad ejemplar de todo tipo de ruptura. Se le ha concedido un gesto de radicalidad y novedad quizás por el tipo de escritura que despliega, señalada en términos de una *deriva estética* en sus escritos, más próxima al diario y la bitácora, en un intento por marcar una distancia de cierta crítica académica, a pesar de los temas que allí convoca. Ludmer plantea el borramiento de una serie de oposiciones binarias, tales como realidad-ficción, individual-social o afuera-adentro, oposiciones que parecieran venir del tiempo oscuro de la autonomía y dicho borramiento parece ser saldado a partir de lo que la autora denomina la *ficción especulativa* y *realidadficción*:

La imaginación pública fabrica realidad pero no tiene índice de realidad, ella misma no diferencia entre la realidad y la ficción. Su régimen es la realidadficción, su lógica el movimiento, la conectividad y la superposición, sobreimpresión y fusión de todo lo visto y oído. Es fuerza creadora de realidad, la materia de la especulación, funciona según muchísimos regímenes de sentido y es ambivalente: puede darse vuelta o usarse en cualquier dirección (Ludmer, 2010, 12).

El problema de la postautonomía se sitúa en este libro como el resultado de una serie de operaciones que las obras realizan en relación a un relato temporal, desligándose de ese propio relato histórico. Lo que se anuncia como el fin de la literatura aparece inscripto en el horizonte final de la era de autonomía. El problema, pensamos, quizás sea leer el cambio radical que supone ese desplazamiento precisamente en el cambio de milenio, cuando, según este recorrido y más aún si pensamos en Rancière, ese

movimiento ya podemos detectarlo tiempo atrás (el ejemplo más paradigmático de Rancière es Flaubert). Y no sólo eso: dicha lectura dependerá no de marcar ese punto de inflexión en un año tan auspicioso como el 2000, porque hacerlo significará caer el riesgo de todo lo que alerta *Aquí América Latina*, es decir, el riesgo de convocar una temporalidad homogénea para leer el presente histórico. Quizás el problema sea asociar, como advierte Miguel Dalmaroni, un modo de leer determinado a un tiempo determinado: “Josefina Ludmer narra haber leído durante el año 2000 como un ciudadano del siglo XIX occidental, dos géneros del siglo XIX occidental: es decir, por la mañana los diarios, por la noche novelas” (Dalmaroni, 2010, 3). Desde allí, Ludmer incorpora a su relato una serie de nociones centrales para abordar el arte y la literatura: imaginación, ficción, realidad, entre otras. “Figuras, nociones, tema que de ningún modo conviene tratar como evidencias o liquidar en fórmulas asertivas que no sabemos por qué deberíamos aceptar como axiomas” (Dalmaroni, 2010, 4). Dalmaroni sugiere que si la intención de *Aquí América Latina* es establecer un cierto correlato entre esa temporalidad que en reiteradas ocasiones nombra en términos de aceleración y rapidez propias del tiempo en que vivimos, y la forma más bien experimental que asume la escritura en términos de procedimiento, esa intención no resulta efectiva.

En el campo de la crítica literaria, la cuestión de la autonomía (y los debates en torno a lo *post*) se tornó central para reflexionar sobre las transformaciones que efectivamente es posible detectar en la literatura argentina de las últimas décadas. El problema en todo caso será desde qué enfoque hacerlo, qué marcos de inteligibilidad le vamos a dar a tales lecturas, sin por ello recaer en generalizaciones que advierten en todo tipo de convivencia de heterogeneidades, el surgimiento de algo inaudito. La manifestación del *nuevo mundo* que detecta Ludmer en el año 2000, un mundo aparentemente fundado desde cero, nos situaría otra vez en la compleja zona que planteamos al comienzo: la configuración del arte entendida en términos de ruptura/novedad, asistida siempre por un relato progresivo de los hechos históricos.

Tomamos el libro de Ludmer porque indudablemente allí tiene lugar una apertura significativa para reflexionar sobre las transformaciones que tuvieron lugar en la literatura argentina de las últimas décadas. Desde allí, podemos destacar que, en la actualidad, una parte considerable de la crítica literaria sostiene la pregunta por las formas de configuración de

lo contemporáneo en la literatura y sus procedimientos. El cruce entre literatura y visualidad se tornó una zona de pensamiento y productividad en los debates de la crítica literaria contemporánea. Decimos *literatura y visualidad* en los términos en que piensa Miguel Dalmaroni⁶ al amplio campo de reflexión que suscita un pensamiento sobre la imagen. La relación de lo visual, lo visible, lo imaginable con la escritura, afirma Dalmaroni, es constitutiva de la literatura misma. Supone un modo de leer el espacio *entre* que enlaza a la vez que separa ambos términos, para concluir que precisamente la heterogeneidad y la intermitencia caracterizan el vínculo entre literatura y visualidad. Dalmaroni traza un mapa en el que se despliegan los modos en que la literatura tiende lazos y se articula con las artes en general y con lo visible, sin dejar de mencionar que buena parte de la crítica literaria, o del *pensamiento escrito sobre la literatura* como prefiere llamarlo, evita de forma notoria las tradiciones filosóficas sobre la vista, la mirada o la percepción (enmarcadas en lo que se llamó *régimen escópico*, fuertemente vinculado con el psicoanálisis), para sostener la hipótesis, ante la discontinuidad como modo de relación con lo que suponemos real, de un vínculo siempre escindido con lo visible o lo imaginado, y lo decible, abarcando modos de la percepción no sólo estrictamente visual. Del resultado de estas indagaciones, Dalmaroni insiste en que la crítica literaria argentina actual ha hecho del vínculo entre escritura e imagen la base de un modo de reflexionar sobre lo contemporáneo⁷, a la vez que conforma un área de estudios definido por la articulación de la literatura con las artes visuales, y con lo visible en general.

⁶ Hacemos referencia al Dossier de la revista *Estudios curatoriales* de la Universidad Tres de Febrero que salió publicado en 2015.

⁷ Dalmaroni traza un mapa en el que conecta por un lado, los itinerarios críticos y filosóficos dedicados a la visualidad y la imagen, y a continuación, las lecturas que incidieron en la crítica literaria contemporánea, “la biblioteca teórica que circuló en Argentina” (Dalmaroni, 2015, s/n). Fueron decisivos, en este sentido, los textos de Walter Benjamin y las posteriores lecturas de Didi-Huberman, John Berger, Susan Sontag, los de Deleuze sobre cine, los de Foucault sobre Magritte, entre otros. De allí que, a partir de estas lecturas, la crítica literaria argentina comenzó a formar una zona de estudios definidos por la visualidad. Entre ellos, Dalmaroni destaca los trabajos de Gonzalo Aguilar sobre poesía concreta, Paola Cortés Rocca sobre literatura y fotografía, Florencia Garramuño y la inespecificidad del arte, Edgardo Laddaga y Graciela Speranza sobre las mutaciones del campo artístico, Ana Longoni y Diana Wechsler, entre muchos otros, quienes en términos más amplios han trabajado la cuestión de la imagen desde múltiples aspectos como la fotografía, la poesía, las artes visuales, la performance, el cine.

El recorrido que iniciamos con Rancière para reflexionar estas cuestiones significa quizás un desvío, un desplazamiento al menos, ante los reduccionismos temporales que refieren al agotamiento y la novedad para pensar las cuestiones del arte en la actualidad. En nuestro tiempo, son incuestionables las transformaciones que tuvieron lugar en el arte y la literatura, creemos que el problema será qué marco de inteligibilidad le daremos a tales lecturas, de qué modo producir nuevas articulaciones de sentido, dar lugar a eso que Rancière entiende como *desacuerdo*, para atender a la forma en la que el arte interviene produciendo disenso, reorganizando lugares, reinventando sujetos y comunidades. O como leíamos junto a Didi-Huberman, atender a los gestos menores de resistencia que aún persisten en el debate. En ese tipo de apuestas, como a las que apuntan Rancière y Didi-Huberman, quizás encontremos un punto crítico de pensamiento y de lectura del tiempo presente. Pensemos, por último, en el epígrafe de Reinaldo Laddaga de *Espectáculos de realidad* (2007) en el que se pregunta horizonte de expectativa de la literatura. Allí advierte un desplazamiento en el campo de la literatura contemporánea, en el que ciertos escritores de nuestro tiempo ya no responden al imaginario correspondiente a la larga tradición de las letras, sino que configuran nuevas zonas de contacto con el arte contemporáneo, es decir, abren un nuevo horizonte en torno a la figura del escritor más próximo al del artista. En este sentido, la imagen puede constituirse como un nuevo operador de sentidos que manifiesta tanto la potencia del presente como su propio estado de crisis, y desde allí quizás podremos ensayar y articular otros modos de concebir la literatura, la tensión que tiene lugar ahí entre lo visible y lo decible.

Bibliografía

Agamben, G. (2014) *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2010) *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G. (1989) *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.

Benjamin, W. (2009a) *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.



- Benjamin, W. (2009b) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal
- Buck-Morss, S. (2001) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Antonio Machado.
- Cadava, E. (2015) *La imagen en ruinas*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Cadava, E. (2014) *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Dalmaroni, M. (2016) La resistencia de lo imposible (una introducción). *Estudios curatoriales*. Año 3 N° 4.
- Dalmaroni, M. (2010) A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres). *Bazar Americano*. Año IX N° 28.
- Didi-Huberman, G. (2012a) *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.
- Didi-Huberman, G. (2012b) *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2008) *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: Antonio Machado.
- Foster, Hal (2016) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal
- Galende, F. (2011) *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Galende, F. (2012) *Rancière. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.

- Garbatzky, I. (2013) *Expansiones. Literatura en el campo del arte*. Rosario: Yo soy Gilda.
- Garramuño, F. (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García, L. (s.f.) *La actualidad de Walter Benjamin. Giorgio Agamben, George Didi-Huberman y el problema de la temporalidad*. Buenos Aires. En línea en: <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=2131>
- Horne, L. (2011) *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Jennings, M. (2013) Doble exposición. Escritura palimpséstica y textura de imagen en la prosa tardía de Benjamin. *Boletín de Estética*, Año 8, N° 25 - ISSN 1668-7132.
- Ladagga, R. (2007) *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- Ludmer, J. (2007) Literaturas postautónomas. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*. N° 17.
- Ludmer, J. (2010) *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maccioni, F. (2017) *Contemporáneos del mundo: políticas de la imagen y del recomenzar en la obra de Joaquín O. Giannuzzi (1924 – 2004) y en otros poetas argentinos*. Tesis doctoral en Letras. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Maccioni, F. y Martínez Ramacciotti, J. (comp.) (2015) *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar*. Buenos Aires: Teseo.
- Nancy, J.L. (2008) *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Neuburger, A (2015) La historia en imágenes. Walter Benjamin y el concepto de actualidad. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*. N° 7, 186-201.
- Oyarzún, P. (2015). *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales,
- Rancière, J. (2013) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011a) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2011b) *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Rancière, J. (2011c) *Políticas de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal.
- Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Richard, N. (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (1994) *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Chile: Cuarto Propio.
- Topuzian, M. (2013) El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada. *Castilla. Estudios de Literatura*. N° 4
- Speranza, G. (2006) *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama.
- Weigel, S. (1999) *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós.