

## Montajes monstruosos y supervivencia espectral: una lectura del presente de la imagen La Rocca, Paula (UNC, CIFFyH)

Al pensar en las lógicas compositivas del presente aparece el *montaje* como técnica dominante en la construcción de los objetos artísticos. La noción warburiana de supervivencia (*Nachleben*) permite poner en juego el cruce temporal -y la distribución espacial- que funciona en la manifestación material de dichos objetos. Coincidiendo con la lectura hubermaniana que afirma que la supervivencia se torna actual en la medida en que instala un conflicto de temporalidades y siendo la supervivencia “una noción transversal a toda periodización cronológica (que) Describe otro tiempo. Desorienta.” (Didi-Huberman, 2009: 75) intentaremos dar cuenta de la productividad de dicha noción para pensar las problemáticas actuales del arte contemporáneo (particularmente la literatura) en su dimensión de productora de artefactos. Ante el imperativo de rehuir a las estructuras tradicionales de periodización, intentamos pensar la supervivencia trabajando en el choque productivo que dispara el encuentro de una perspectiva importada desde las vanguardias históricas europeas, en su contacto con las soviéticas y su deglución latinoamericana. Esta indagación sobre los modos de hacer en torno a la noción de supervivencia -y la constelación que se construye en torno a lo espectral, el fantasma, lo residual o la noción de latencia- se vuelve central para dar continuidad a un pensamiento actual sobre las imágenes en la filosofía y el arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: MONTAJE, SUPERVIVENCIA, ARTE CONTEMPORÁNEO.

“La imaginación desborda  
por todos lados los límites del arte”

W. Benjamin

Para introducir la problemática de la imagen será necesario remitir a la marca sustancial que ella impone al pensamiento contemporáneo. Desarrollar un análisis alrededor de intuiciones sobre el presente nos obliga a acudir a ciertas premisas introducidas por la reflexión sobre la imagen en el pensamiento filosófico que cruzan los campos de la *aesthesis* y de la *poiesis*. La clave -a la que daremos paso en esta presentación- centrará su intención en establecer un modo de acceso al anudamiento entre tiempo e imagen desde una perspectiva que establece la supervivencia de los restos materiales de la historia como motor de actualización del tiempo, en contrapunto con los procedimientos compositivos del arte contemporáneo -y más específicamente de la literatura contemporánea-. Esta reflexión estará acompañada con imágenes extraídas del *Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy y Carlos Ontivero, publicado en el año 2014 por Eterna Cadencia, texto a partir del cual quisiéramos explorar las posibilidades de articulación entre los elementos antes mencionados bajo la lógica del montaje.

Preguntarnos por el presente objetivando el tiempo en un corte que coincide con nosotros mismos resulta casi irrealizable. Sólo podemos confiar en vislumbrar ciertas grietas o pasajes que fracturan el propio presente para, a partir de allí, arriesgar algún tipo de articulación. ¿*Qué es lo contemporáneo?* Se pregunta Giorgio Agamben<sup>1</sup> y nosotros podríamos agregar: ¿qué es *ser* contemporáneo? ¿Se es siempre contemporáneo del propio tiempo? o también ¿cómo ser

---

<sup>1</sup> Agamben, Giorgio: (2011) *¿qué es lo contemporáneo?* en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

contemporáneos? Porque la contemporaneidad no está dada por sí misma sino que se *inscribe* como posibilidad en el presente y lo contemporáneo *actúa* en el devenir histórico proponiendo una reflexión de un presente que se constituye en ese mismo movimiento. Allí reside la fuerza de la conjunción de imagen y tiempo. El ahora se sitúa como temporalidad de la disputa y carga consigo el bagaje de los tiempos y la materialidad de un pasado que conjura la posibilidad de existencia de lo actual. Para decirlo con Agamben:

La contemporaneidad se inscribe en efecto, en el presente, signándolo sobre todo como arcaico, y sólo aquel que percibe en lo más moderno y reciente los índices y las firmas de lo arcaico puede ser su contemporáneo. Arcaico significa: próximo a la *arché*, es decir, al origen. Pero el origen no se sitúa solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de operar en este, como el embrión continúa actuando en los tejidos del organismo maduro, y el niño, en la vida psíquica del adulto. (Agamben, 2011: 26)

Tal es la cuestión a la que referimos al traer la noción warburiana de supervivencia (*nachleben*). Desde esta perspectiva el origen es siempre un recomienzo y no un aproximarse a alguna génesis absoluta. Lo que Agamben -en la cita que acabamos de leer- llama lo *arcaico* es aquel umbral de conexión con un origen por el cual ciertas remanencias del pasado sobreviven. Dichas remanencias que se presentifican en el *ahora* son trabajadas desde la perspectiva hubermaniana en términos de síntoma.

Si la historia es asumida desde un anacronismo estructural por el cual se rechaza la concepción teleológica del tiempo en los términos de las teorías del progreso, el anacronismo se plantea como la alternativa por la cual la historia se reconfigura en cada momento en que emerge a la vista un nuevo síntoma como evidencia histórica. En el caso particular de la historia del arte, los objetos interrumpen el curso normal aparente para trastocar el ritmo estable de la continuidad. El síntoma aparece como *contra-ritmo* y la imagen que -desde Walter Benjamin en adelante- se hace eco de esta dinámica es la de *origen-torbellino*<sup>2</sup>. Podemos pensar, entonces, a las imágenes propias de los discursos del arte según su emergencia en términos de síntoma. Podemos, a su vez, pensarlas en un orden que se encuentra en un lugar intersticial entre la supervivencia y el espectro, a saber: como *latencia*. Esta figura, que conserva los matices propios de la constelación de sentidos a la que pertenece, permite una vía de acceso en la comprensión de la dinámica interna que propone el *Informe sobre ectoplasma animal*.

“Para conseguir su imagen se sigue el procedimiento habitual: series de veintidós ectografías por segundo disparadas en automático, con el ectografista en puntas de pie sobre una placa de cesio en frío. Se obtienen seis segundos de giroscopio (...)” Larraquy; 2014.

El ensamblaje que se produce en el *Informe...* entre las imágenes provenientes del diseño gráfico<sup>3</sup> y las imágenes diseñadas por las palabras como texto, guarda un interrogante complejo en relación a la insistencia del pasaje constante entre ambos polos. ¿Cuál es el resto que se

---

<sup>2</sup> “El origen es un torbellino en el río del devenir, y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer. El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda y manifiesta de lo fáctico, y su ritmo no puede ser percibido más que en una doble óptica. Pide ser reconocida por una parte como una restauración, una restitución, y por otra como algo que de ese modo está inacabado, siempre abierto,” (Benjamin, W. en Didi-Huberman, 2011: 128).

<sup>3</sup> Corroborar que en el trabajo definitivo esto haya sido explicado previamente.

desplaza entre ambos vértices? ¿Cómo se produce ese desplazamiento? ¿Qué relaciones guardan las imágenes del diseño y el texto? Estas preguntas se esfuerzan por encontrar una clave de lectura que permita devolver la tranquilidad ante la inquietud que propone la aparición de ambos registros de imágenes.

Como puede inferirse llamamos imagen no sólo a aquellas que explícitamente trabajan a partir de la plasticidad de formas concretas en su relación de líneas, colores, dimensiones, planos, sino que también el texto funciona como superposición de imágenes de palabras al lograr una visibilidad tan pregnante como aquellas del discurso gráfico. El objeto que aquí nos interpela trabaja en el contrapunto de estas dos maneras de exhibirse de la imagen y de allí la complejidad de lo que sucede en esos lugares *entre* en los cuales ambos modos se ponen en contacto. Intentaremos -en este artefacto literario en tanto singularidad- arrojar algunas intuiciones sobre los modos en que estas operaciones se vuelven significativas en tanto formas de arribar al presente. La primera, se encuentra dada en relación a los modos de trabajar con la historia en cuanto disciplina anacrónica. Funcionamiento que es, asimismo, el propio del trabajo interno de la imagen. De allí la necesidad de pensar el ahora de la imagen como síntoma que emerge para complejizar el curso histórico y, entonces, reconocer en esta dinámica una estructura de pasajes sostenida por una *latencia*. Esta noción -que proviene principalmente de la lectura hubermaniana de la imagen dialéctica en W. Benjamin<sup>4</sup>- nos permite reconocer en la conjunción de imagen y texto un carácter propio de la relación entre los dos modos de aparición de la imagen. Lo que aquí se juega es un continuo interrumpirse del texto por la insistencia de esas ilustraciones que suspenden el recorrido lineal. La fuerza disruptiva radica en su capacidad de suspensión y fijación que, al detener el flujo del texto, condensa los trayectos y asocia palabras y formas. Esta relación compleja, que no permite reducir a un carácter meramente ilustrativo de la imagen gráfica respecto del texto, es la que lleva adelante la progresión del relato siendo cada registro por sí mismo incapaz de igualar la potencia que se da en la yuxtaposición. Por una parte, las ilustraciones que propone Ontivero -imágenes provenientes del registro del diseño gráfico construidas en modelado 3D- presentan una serie de volúmenes sin registro de escala que funcionan como volúmenes dotados de vacío<sup>5</sup> de una doble valencia. Las ilustraciones no vienen a representar al texto pero guardan una estrecha vinculación con lo que la palabra propone: su vacío se llena -de la misma manera que se *llenan* los *shifters* en el análisis greimassiano- por desplazamiento. En este sentido es que podemos afirmar que las imágenes se sostienen por sí mismas, esto es, que no re-presentan (no están en lugar de otra cosa) sino que su complejidad radica en la implicancia de ambos registros. En contrapartida, las palabras construyen a partir de la lógica del fragmento.

Cada capítulo del *Informe...* se organiza como un micro relato aislado que trabaja proyectivamente por suma casuística. De las cuatro partes que componen la totalidad del libro, el primero presenta los casos aislados de apariciones de espectros animales registradas por los ectografistas. El segundo apartado comienza a intercalar los casos con las historias singulares de los profesionales de la ectografía y ya en el tercero el conflicto es principalmente el de la

---

<sup>4</sup> Principalmente en las siguientes lecturas: Didi-Huberman, G. (2011); (1997); o también: Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen-fantasma. Supervivencia de las formas e impurezas del tiempo en La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.

<sup>5</sup> Ver: Didi-Huberman, G. (1997) *La ineluctable escisión del ver y La evitación del vacío: creencia o tautología en Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.

ectografía como ciencia incipiente y los vaivenes de sus principales impulsores<sup>6</sup>. Esto desemboca en una última sección que muestra la relación entre la Sociedad Ectográfica Argentina y los conflictos político-sociales de un marcado período de la Historia argentina contemporánea. De allí que la latencia también funcione por partida doble: en primera instancia, como el devenir del texto que lleva consigo una progresión sólo habilitada por la implicación entre ilustración y texto; y por otro, un trabajo de la memoria que funciona de acuerdo a la posibilidad de reconocer en ese devenir ciertas imágenes del acervo cultural-político argentino. En este plano las imágenes supervivientes se abordan desde el texto para cruzarlas hacia la ficción. Supervivencia y latencia son entonces, dos procesos imbricados de un mismo modo de trabajo con las imágenes.

*Algunos espectros tienen en su superficie un punto de concentración luminosa que sólo es  
vivable con una buena ectografía;  
si se superpone este punto con el de otro, una infiltración mutua de material etérico los  
entrelaza entre sí. Provisoriamente llamo enjambre a una técnica todavía tosca de unión entre  
espectros (...) Larraquy; 2014.*

Si recordamos, tal como cita Didi-Huberman, la famosa frase de W. Benjamin que, a propósito de las imágenes dialécticas, afirmaba que “la lengua es el único lugar desde donde es posible abordarlas” (W. Benjamin en Didi-huberman, 1997:113) podremos vislumbrar otra arista de la sobredeterminación del objeto al que hacemos referencia<sup>7</sup>. El texto en cuestión impone al pensamiento -pero a un pensamiento que es pensado en imágenes- ciertos cuadros que trabajan a partir del material de la ficción -material que va sedimentando a medida que el relato avanza- y, al mismo tiempo, trae ciertos elementos culturales a la memoria que intentan abrir un surco por donde cristalizar un instante de comprensión a partir de la generación de una imagen. El ejemplo más visible es aquel que describe un enjambre que se pierde en la “muchedumbre” que se manifiesta en las calles. Esto sucede en el capítulo titulado 5 de septiembre de 1930, cuya clara referencia es al golpe militar perpetuado por Uriburu en Argentina para esa fecha. A partir de la referencia temporal específica y, sumando la construcción de los espacios donde se desarrollan las acciones, así como las trayectorias de desplazamiento de los personajes, se compone una imagen de palabras que trabaja a la vez en varios niveles. En ese sentido es que podemos pensarla como imagen dialéctica: porque construye anacrónicamente y otorga ciertos significados singulares a una imagen que no es ni simple representación del mundo ni completamente ficción. Juega en una frontera que construye un objeto complejo a la vista. El inconsciente del tiempo, que no cesa de trabajar sobre el pasado a través de la reconstrucción forjada por la memoria, abre un espacio de suspensión por el cual la imagen condensa en una composición singular. En este punto la palabra se atribuye la necesidad de acceder a ese lugar propio de la imagen e intenta mediante el lenguaje traducir o, por lo menos, aproximarse a lo que permanece de ese destello. El movimiento dialéctico trae aparejado un problema del lenguaje: ¿cómo lograr hacer palabra aquello que centellea y se pierde?

---

<sup>6</sup> Esto se podría expandir

<sup>7</sup> Intuición que, sin embargo, se podría pensar in extenso hacia otros objetos artísticos donde la inespecificidad de las técnicas montadas da pie a objetos muy complejos. Sobre este tema: Garramuño, F. (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina. Krauss, R. (1979) *La escultura en el campo expandido*. Barcelona, Paidós. Laddaga, R. (2010) *Estética de laboratorio*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Sigrid Weigel en su libro *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* lo dice de la siguiente manera: “(...) los textos toman forma partiendo de esas imágenes y figuraciones en las que se realiza el pensamiento y en las que se estructura y se expresa la historia, la realidad y la experiencia” (Weigel, 1999: 101). Es decir, que la imagen es el lugar privilegiado por el cual acceder a un pensamiento que se sitúa en aquello que se da a ver en toda su extensión. Pero ese acceso es sólo posible a través de la escritura. La particularidad de las imágenes dialécticas suma a esto una tarea crítica con la memoria que permite al tiempo pasado encontrarse con el presente. Cuando el trabajo con la distancia constitutiva del recuerdo se asume como labor central para la interpretación de los fenómenos estéticos, de algún modo se asume también que esa labor está atada a una pérdida que resulta constitutiva. Siendo la distancia la clave espacio-temporal que otorga perspectiva, los objetos del arte resultan signados por esa marca. En otras palabras, la imagen -tanto la imagen dialéctica cuanto su materialización objetual- se construyen en relación con una distancia propia del trabajo de la memoria. Estas huellas del pasado que pueden reconocerse en el presente son también reconocidas bajo el nombre de espectros.

*“No alcanza con ver ilustraciones  
o modelos en escala de saurios para desarrollar el hábito óptico y poder ver, con el tiempo,  
el ectoplasma de un saurio.  
Los espectros de animales prehumanos sólo pueden ser percibidos bajo las formas del presente”*  
Larraquy; 2014.

Aquí los espectros son convocados al presente como potencias activas. Su supervivencia se consume a modo de dispersión de fragmentos que se disponen a ser re-organizados, re-ensamblados para poder acceder a distintos alcances de su potencia de realización. Estos espectros -que sobreviven por partes- traen consigo modos de acceso al presente que hacen de la parcialidad, de lo aún en movimiento, de lo en tránsito del devenir, un método de construcción de la historicidad. Es, asimismo, lo que sucede al interior del *Informe...* que trayendo las imágenes de un pasado común crea, por analogía, la reinterpretación ficcional de las fuerzas que comandan la organización social. Todos los mecanismos del *Informe...* se concentran en generar -mediante el descubrimiento de la *ectografía* como disciplina de registro de espectros animales- un ámbito de explicación propio de la ficción para cierto momento histórico político determinado. El relato no esquiva las dimensiones individuales del conflicto ni la comicidad o el patetismo de determinados cuadros, a la vez que marca la dimensión colectiva y hace ingresar, en un escenario altamente reconocible, a esta Sociedad de ectografistas como una pieza de encastre perfecto en la *supervivencia de las imágenes* de la memoria. Por ese motivo es también un ejercicio doble, dialéctico: El *Informe...* es un objeto que genera imágenes a la vez que trabaja con otras y toda su lógica compositiva es una maqueta de aquello que busca traer a la vista.

**Volveremos a esa idea más adelante**, pero por lo pronto recuperemos el poder crítico de transformación de la imagen dialéctica, cuya puesta en acto determina un instante de cognoscibilidad. El anacronismo subyacente a la imagen dialéctica porta una vía de conocimiento que es, también, un modo creativo. Si en estas consideraciones sobre la imagen se les otorga una *confianza epistémica* -en tanto método de conocimiento- es porque las imágenes anacrónicas que arriban al presente para trastocar los significados confían a su vez en el poder formal y creador del lenguaje para dar lugar a la profanación de esos espectros. Lo que queda en la superficie es una construcción lograda por la interacción de esas fuerzas, de esos vestigios del

pasado que se unen en un *relámpago* al tiempo del Ahora y no dejan más que una imagen que continúa la lucha por cristalizar en un modo visual.

Los objetos del arte que resultan de esta redistribución de los elementos son objetos de una temporalidad híbrida. Los mecanismos del tiempo se yuxtaponen y la discontinuidad se impone como marca visible. Montar los tiempos heterogéneos tiene como consecuencia la cristalización en imágenes u objetos concretos que guardan íntima relación con aquel modo que los construye. El *conocimiento por montaje* (Didi-Huberman, 2011: 174) trabaja a partir de la imagen dialéctica en tanto torbellino de sentidos, lugar de centelleo, fulguración entrecortada; y conserva, por propiedad intrínseca de la técnica, dichas particularidades al interior de los objetos que genera. Los objetos del arte que se producen mediante esta lógica exponen todas las yuxtaposiciones permitiendo dejar a la vista las relaciones trazadas entre sus elementos. El movimiento es lo imprescindible al montaje como técnica compositiva. Allí los elementos nunca están quietos y continuamente amenazan con disparar nuevos sentidos, con amalgamarse de diferentes modos e incluso con perderse en la incomprensión por su complejidad constitutiva. En tanto composición -en la tradición que traza una línea desde Einseistein a Godard, por poner el ejemplo cinematográfico- la del montaje es una intención desterritorializante, que insiste con el trabajo del recuerdo y con los restos que sobreviven al tiempo. En el caso del *Informe sobre ectoplasma animal* el montaje de texto e ilustración trae aparejada una apuesta constructiva que evade las concepciones totalizantes de la significación y se resiste a la unicidad de sentidos. El trabajo material con privilegio del significante, que yuxtapone hasta más no poder, es un trabajo que busca en los modos de representación una vía de acceso a un tipo de conocimiento. Muchas veces imperfecto, siempre incompleto pero que no abandona el trabajo crítico. Es un modo de proceder que privilegia la multiplicación en lugar de la definición estable y que no abandona el pensamiento al mismo tiempo que continúa creando. Un juego infinito de gran potencia experimental que descubre que lo central es el mecanismo, que la técnica coincide con los modos de pensar. En el caso del *Informe...* deberíamos preguntarnos: ¿qué hay en el diseño industrial - en ese soporte de modelado en 3d, en los colores o su ausencia, en el espacio que despliega- que permite la escritura? ¿Qué es aquello que soporta las latencias que pasan del texto a la ilustración? ¿Cuál es ese pasaje?

Pensar en imágenes se torna, entonces, un procedimiento teórico. Enfrentado a las teorías del progreso busca en las supervivencias espectrales nuevos modos de pensar el quehacer crítico. Modo que se interesa por la comprensión del presente. Pensar en imágenes es contemplar las mutaciones del pensamiento sin olvidar las interacciones que genera la invasión de imágenes a la que hoy estamos acostumbrados.

## Referencias

AGAMBEN, Giorgio: (2011) *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

BENJAMIN, Walter. (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal.

----- *Tesis sobre la historia y apuntes, notas y variantes*. S/D. Link: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>  
Última vez consultado 10/06/2015. Trad. B. Echeverría.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

----- (1997) *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial,

----- (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.

GARRAMUÑO, Florencia. (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.

KRAUSS, Rosalind. (1979) *La escultura en el campo expandido*. Barcelona, Paidós.

LADDAGA, Reinaldo. (2010) *Estética de laboratorio*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

LARRAQUY, Roque; ONTIVERO, Diego. (2014) *Informe sobre ectoplasma animal*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

WEIGEL, Sigrid. (1999) *Cuerpo, imagen y experiencia en Walter Benjamin*. Buenos Aires, Paidós.