

Relámpago: imágenes desde el interior del monstruo

PAULA LA ROCCA

“[...] El relámpago
trae luz del día pasado
a la noche presente.
[...] la velocidad
del relámpago le gana a la forma”.
M. Gambarotta.

Ante nuestros ojos pareciera estar articulándose el caos que percibimos como manifestación del mundo contemporáneo. Nos inclinamos a pensar que, situados en medio de un cruce de fuerzas cada vez más específicas y diferenciadas, es por demás intenso el impacto de lo múltiple, a lo que se suma el pensamiento, que insiste en que escribir el presente ha sido siempre una premisa audaz. Dejándonos llevar por esta ficción centrífuga es que emprendemos un camino de preguntas sostenidas por la fuerza de la imagen, reparando en la cuestión de que si bien “la imagen” opera como punto nodal de anclado, su funcionamiento es siempre en plural y se ejecuta bajo la lógica del hiper-vínculo.

Cómo abordar esta cuestión lleva de suyo a la confrontación con un escenario sumamente complejo de posibilidades. La problemática de la imagen atraviesa desde la cuestión de la medialidad hasta las de la memoria, pasando por el cuerpo, la técnica, y es tanto un problema de la filosofía política cuanto del arte contemporáneo. Pero aun si fuera posible atender a todas las aristas que entran en conflicto, queda todavía por pensar cuáles son las posibilidades de conocimiento que se abren en esta vía de reflexión. Se trata de establecer las condiciones elementales que brinden las

maneras de deslindar el aparato productivo que se encuentra instalado en la lógica de la percepción actual del reparto de las imágenes. Tarea nada sencilla si asumimos un pensamiento atravesado por el presente, que hace, a su vez, de los cuerpos fragmentos móviles en proceso de constante reconfiguración.¹ Así, pensar la imagen (digamos: pensar en imágenes, con imágenes, desde las imágenes, *ante la imagen*) no es otra cosa que asumir una discusión filosófica que, desde lugares lejanos de la reflexión, se manifiesta hoy, como antaño, en los términos de tiempo y espacio. Si la pregunta hubermaniana se configuraba de modo predominante, en tanto conflicto de temporalidades heterogéneas (recordemos: “¿cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen?” – Didi-Huberman, 2008:48), la cuestión aquí será intentar hacer visible el despliegue espacial que subyace a esa sentencia. En otras palabras, comprender el movimiento decisivo que implica la imagen afirmada en su dimensión material (espacial), en tanto resto de la historia.

De aquí la pregunta: ¿a qué distancia nos encontramos de la imagen?

Pensar la dimensión espacial de la imagen trae inmediatamente a la memoria su base de datos más completa: Internet. La superposición y diseminación de imágenes que podemos registrar por segundo –en esta plataforma, pero, además, *in extenso* en el mundo contemporáneo– es mayor que en cualquier otro momento de la historia. Sumado a

¹ En este sentido, el acuerdo con la lectura de Reinaldo Laddaga, que, en la introducción a *Estética de Laboratorio*, propone pensar las nuevas formas de interacción social (la televisión e Internet), en relación con “una serie de modelos, según los cuales el individuo se concibe a sí mismo como modificable [...] como montajes cada vez más singulares de módulos de orden muy diverso”, forma social a la que denomina junto con Jhon B. Thompson: “*The society of self-disclosure*”. Laddaga, R. 2010. *Estéticas de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires, Pp. 22.

que, la percepción visual es hoy más sensible que nunca a traducir esas imágenes en imágenes. Es decir, todo aquello que podemos observar se percibe hoy bajo un régimen compositivo que traduce en simultáneo la experiencia de ver en una imagen en potencia de ser registrable.

La imagen es siempre plural, porque sólo puede comprenderse tendida en medio de una red. Esta red no se configura, necesariamente, compuesta sólo por imágenes, sino que otras formas del conocimiento se encuentran disueltas en relación paradigmática. De allí que el carácter fragmentario forme parte de la trama misma del nudo imaginal. Acercarse a esta trama implica adjudicar sentidos en la red, considerando el *continuum* del archivo de imágenes de la historia como lugar de acceso a un cierto tipo de saber. La legibilidad dependerá de la lógica con la que se agrupen los elementos dispuestos (distingo: de acuerdo a las implicancias y condiciones de posibilidad de su surgimiento, el origen o las exclusiones que formen parte de cada constelación) y de las relaciones internas que se establezcan entre estos elementos. La premisa que afirma que “la historia se disgrega en imágenes y no en historias” (Didi-Huberman, 2008:171) ha dado lugar a un modo de pensar la actualidad de la imagen como estructura monádica.² Figura que aquí asociamos a la noción de “fragmento” y a partir de la cual se quisiera explorar la posibilidad de entrever ciertas *figuras de la imagen* (imágenes de la imagen) que permitan acceder

² Si para “hacer presente o citar un archivo de la memoria histórica” (Weigel, S. 1996. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Paidós: Buenos Aires, Pp.43.), la lectura benjaminiana no puede separarse del psicoanálisis como teoría que sustenta la reflexión acerca del inconsciente y la memoria; hoy, resulta necesario pensar la constitución de la memoria histórica –asociada a la noción de rememoración–, inseparable del archivo que produce Internet. La memoria como “patrón representativo del recuerdo” (*Ibid.* Pp. 188), en sus figuras derivadas de árbol, laberinto, excavación, se despliega a modo de escenario como modelo narrativo para la explicación del funcionamiento del proceso memorativo. Queda por verse si esas imágenes conservan su validez, siendo que el *archivo de la memoria histórica* tal vez haya sido expulsado del interior del sujeto hacia la base de datos que compone Internet y su estructura de búsquedas.

a dicha lógica y, desde allí, atender a lo que sucede en los intersticios de su funcionamiento. Las *figuras de la imagen*, entonces, corresponderían a ciertas formaciones, cuya base es la composición, que permiten hacer visibles las disposiciones actuales del reparto de las imágenes en el arte por su capacidad de articularse en palabras.

Si la historia, y más precisamente la historia del arte, no deja de mirarse a sí misma en tiempo real³ es porque los resultados de la producción técnica no necesitan más que de la realidad inmediata para construir cualquier sentido que se propongan. Los objetos resultantes del trabajo del arte hoy continúan afirmándose en relación con los avances tecnológicos. Pensando desde las vanguardias históricas, y en su choque con la realidad latinoamericana,⁴ el arte está cerca de la robótica, del diseño multimedial, de los soportes digitales, del trabajo desde el cuerpo como espacio de repercusión y espejo de la intervención técnica y, por supuesto, de los cruces que supone la interacción de ámbitos que, a lo largo de la historia, han querido definirse como disciplinas diferenciadas. En la era de la *reproductibilidad técnica*, la imagen cifra toda posibilidad de sentido. ¿Cuál es la necesidad del continuo registro de la experiencia, sino la producción de imágenes que –por fin y nuevamente–

³ Se utiliza aquí la expresión “en tiempo real” para intentar dar cuenta de lo simultáneo de la experiencia visual en su transposición representativa, pensando en las posibilidades técnicas que permiten, por ejemplo, tanto la fotografía como el video. La expresión deberá ser ajustada, a los fines de otorgar mayor precisión en cuanto a las implicaciones filosóficas que resultan de un análisis del tiempo como categoría fundamental de la reflexión filosófica, en su relación con el presente. Dicho ajuste no tendrá lugar aquí, porque su desarrollo excede los objetivos de este trabajo.

⁴ Como lo señalaba Silviano Santiago, en 1971: “El elemento híbrido reina. La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de *unidad* y *pureza*: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso aplastador, su señal de superioridad; a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz”. En Garramuña, F. Amante, A. (Comp.), 2000. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Biblos: Buenos Aires, Pp. 69.

hagan posicionarse a “lo real” como enfrentado a formas del arte que se permiten mirarle a la cara? Prestando especial atención al modo en que la percepción actual de la imagen ingresa en la literatura, pero también a la fotografía y al video, la pintura, la *performance* o la instalación; desde el *ready-made* hasta el *mapping* o los proyectos de realidad aumentada, la intersección actual cruza una diagonal que comprende algo de la imagen y lo extiende espacialmente. En este panorama, las líneas de organización interna que articulan los pasajes entre las disciplinas delinean una figura clave para la interpretación del presente.

Recordemos, como punto de referencia, el *denkbilder* benjaminiano. Para pensarlo como figura de la imagen es necesario, en principio, detenernos sobre su carácter compuesto: *denk* (pensamiento), *bild* (imagen), en la que la partícula “er”, a menudo desplazada entre los dos términos, señala la pertenencia de la imagen al pensamiento y el pasaje entre pensamiento e imagen. La traducción habitual: *imagen-pensamiento* conserva ese tramo de pasaje, a la vez que la temporalidad del instante. Insiste en un origen de las ideas, marcado por un momento de intensificación. De este modo, el elemento dialéctico presente entre ambos términos deviene una escritura que escapa a la histórica dicotomía forma/contenido, reuniendo en el movimiento propiciado por la imagen-pensamiento tanto el *leitmotiv* cuanto el procedimiento constructivo que hace visible. La imagen-pensamiento lleva consigo la fuerza de la imagen, en la que

“[...] el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra —pero por muy poco tiempo— el material con el que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (Didi-Huberman, 2008:166).

Y el pensamiento actúa como escenario de despliegue de ese intervalo que se hace espacio en un instante semejante al de la temporalidad que habita en el relámpago. Por este motivo, la *cesura* es el *tempo* que acompaña este trabajo dialéctico. El *tempo* que comanda el advenimiento de la imagen es el instante de mayor cercanía con el pensamiento. Es más bien una composición: no se encuentra en lugar de otra cosa, no *re-presenta*. Precisamente, por cercanía con la idea, la representación se reduce al mínimo. Subyace en la imagen-pensamiento, entonces, el mecanismo fundamental de la *imagen dialéctica* que impresiona los sentidos (óptico, táctil, visual), a la vez que escribe (forja *sentidos*) con la temporalidad del instante. Esta imagen –que puede ser completamente desafiante en tanto configuración inesperada, o puede ser también reciclada de “la base del archivo de las metáforas, de la retórica y de la iconografía” (Weigel, 1996:102)– complejiza todas las significaciones posibles y es, al mismo tiempo, un agujero por el que se escapa la definición.

Entonces: ¿a qué distancia nos encontramos de la acción de la imagen?

La actualidad de la imagen cobra su sentido complejo en el espacio en el que confluyen cuerpo e imagen.⁵ Si advertimos que ésta funciona en tanto “modalidad en la que se transmite todo lo material y todo lo inteligible” (Weigel, 1996:36), es de vital importancia (para comprender cómo toma forma el pensamiento a través de las *figuras de la imagen*) no perder de vista su modo particular de darse al

⁵ Sitúa Sigrid Weigel el concepto de *Aktualität* benjaminiano en directa relación con el espacio en el que confluyen imagen y cuerpo y, a continuación, lo define como el “cien por ciento del espacio de la imagen”. Weigel, S. Op. Cit. Pp. 36.

mundo a través del cuerpo.⁶ Este espacio común de encuentro —que en la tesis benjaminiana no será sino asociado a la memoria, en sentido freudiano— es la dimensión espacial a partir de la cual la imagen se *incorpora*. Dicho proceso, comprendido como “virtud de la falta total de distancia” (Domin, 2011:18), toma especial relieve en el pensamiento materialista de la imagen, al trabajar la transposición de las imágenes del pensamiento⁷ hacia el cuerpo, desde la distorsión. Así, la memoria corporal se considera involuntaria, porque las imágenes se depositan en cada parte del cuerpo y actúan, desde allí, con una lógica de conjunto. Cuando la imagen se aleja, sólo es recordada en los mecanismos físicos involuntarios que a partir de ese momento tienen posibilidad de repetirse (la latencia de lo que ha sido en lo nuevo puede pensarse a partir de esta idea). Las imágenes —tanto la imagen-pensamiento cuanto las imágenes que a diario nos impactan— que, alojadas en el cuerpo singular, irrumpen, sedimentan su potencia operando en los cuerpos continuas modificaciones.

Sucede, al mismo tiempo, que esas imágenes abren en otra vía: la de la escritura. El texto toma forma a partir de aquéllas y la experiencia asume el carácter de signo, cristaliza. Esta transposición es la de las artes y vale tanto para la literatura como para la danza, la *performance* o las artes visuales (por ejemplo, la pintura o el videoarte). Los objetos del arte resultan artefactos por su compleja organización interna. Su constitución, desde que el arte conceptual desafió al arte de representación mimética, se establece bajo el imperativo de la saturación, la hibridación y el desborde. Los materiales se mantienen en conflicto y

⁶ “Así, el pensamiento de la técnica, la percepción fenomenológica, lo imaginario y la mirada en psicoanálisis, el discurso sobre lo sensible y el campo de la *aisthesis* vuelven combinados con un sobre-determinismo tecnológico sobre el cuerpo y la subjetividad”. Domin, C. Prólogo en Rancière, J. 2011. *El destino de las imágenes*, Prometeo: Buenos Aires, Pp. 18.

⁷ *Imagen de pensamiento* es la traducción que se ha preferido para *denkbilder* en el antes citado libro de S. Weigel.

aun los elementos no presentes actúan sobre ellos como parte de la composición. Ésta es la lógica del hiper-vínculo, también asociada al *linkeo*, porque ya no es posible pensar en una teoría de la imagen lejos de la compleja trama de reminiscencias que plantea el archivo del presente.⁸

El modo de espacialización de la imagen a través de la escritura insinúa una convivencia de una matriz común entre imagen y lenguaje. En la relación entre lo decible y lo visible trabaja el arte para trastocar las semejanzas. Es que, por un lado, las operaciones del arte actúan produciendo imágenes que dialogan con los criterios de representación, entrando en permanente conflicto. Pero, por el otro, la disputa se produce en el choque entre huella y simulacro. Cuando el cuerpo interviene el espacio del arte desnudando su materialidad –particularmente en los mecanismos en los cuales es imposible separar la instancia de producción de la de recepción (como en el caso de la *performance*)– la marca de ese paso perturba el criterio mimético de referencia:

“Ya no se contraponen la mala imagen a la forma pura. A ambas se les contraponen esta huella del cuerpo que la luz graba sin querer, sin referirse a los cálculos de los pintores ni a los juegos lingüísticos de la significación [...] A partir de entonces se percibe, frente a los artificios pictóricos, como una piel separada de su superficie, como la emanación misma de un cuerpo, reemplazando positivamente las apariencias de la semejanza y desviando las intromisiones del discurso que quiere hacerle expresar una significación” (Rancière, 2011:30).

⁸ Recordemos la posibilidad –nunca antes vista en la historia– del rastreo de imágenes por imágenes que ofrecen los motores de búsqueda de Internet: arrastrando o subiendo una imagen al buscador, éste relaciona ciertos elementos de la composición y del color para mostrar imágenes similares, según los registros del archivo virtual.

Es lo que Barthes advertía en la escritura de T.W. o aquello que él mismo nombraba como *el grano de la voz*.⁹

Ese resto que depende de la impresión de una singularidad. La tensión entonces planteada entre semejanza, huella y simulacro corresponde a un pensamiento sobre la imagen que en el arte contemporáneo adquiere nuevas intersecciones de discusión. El arte que, más cerca del diseño o de la robótica, establece sus conexiones con los tres criterios antes mencionados, muestra un especial desinterés por la *archi-semejanza* –para decirlo con Rancière–, prefiriendo el ámbito del simulacro al producir una alteración en las relaciones del arte con la representación. Los objetos del arte –digamos: dispositivos, artefactos, aparatos– se encuentran desplazados del régimen mimético hacia un espacio en el que la imagen tiene su estatuto propio: ya no está en lugar de ninguna otra cosa. Los objetos son existencias autónomas que no reclaman ninguna semejanza referencial. Se definen a partir de la materialidad heterogénea que los compone, estableciendo su particularidad por asociación con otros artefactos y no ya por la semejanza de un original. Esto sucede en todos los ámbitos del arte en los que la fuerza mimética es más una opción que un objetivo dominante. Al mismo tiempo, la combinación de los materiales trae consigo la multiplicación de las significaciones, proponiendo un desafío para la interpretación.

Desde el quiebre que aquí se marca en relación a las vanguardias históricas, la superposición supone un nuevo *tempo* que se traza al interior de los aparatos estéticos. Éste es el *tempo* que rige la matriz común que antes establecíamos entre imagen y lenguaje, medida común denominada *frase-imagen* (Rancière, 2011:62) y que permite desjerarquizar los reenvíos que van de un extremo al otro. El arte contemporáneo deja pensar un nuevo paradigma en el que

⁹ Ver: Barthes, R. 2002. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Paidós: Buenos Aires. O también: Barthes, R. 2005. *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI: Buenos Aires.

la estructura narrativa ya no se presenta como la vara a partir de la cual se decide el valor de cambio de las artes en general. Aquí, la clave de configuración se determina con arreglo a la yuxtaposición de ambos términos. La frase asegura el encadenamiento entre los elementos participantes y la imagen funciona como disruptor, en la medida en que impacta contra la pasividad del que observa. En estos términos, se traza un *continuum* que va desde la articulación sin sentido —cuya imagen es la del grito o la esquizofrenia— hasta el extremo opuesto de la repetición seriada (en un sentido mercantil-capitalista). La frase-imagen corta este *continuum*, ubicándose en el centro de la tensión. Trabaja, desde allí, con la potencia de la articulación frástica, combinada con la interrupción violenta que propone la imagen. Ni esquizofrenia ni consenso. La sobreimpresión de la frase-imagen dibuja una entrada hacia una forma de comprender el caos que habita en el arte del presente. Como figura de la imagen forma un bloque de interpretación, que permite ingresar a la estética de la yuxtaposición o, para decirlo más precisamente, a la lógica del montaje.

*Disciplina del caos*¹⁰

La clave de la composición en el arte actual se encuentra en la tensión entre los elementos. Si bien es cierto que el interés de los artistas ya no se encuentra dominado por la premisa academicista que ordenaba rigurosamente la disposición de los términos (el color o la posición; la unidad o el significado), la multiplicidad de los materiales que intervienen en los objetos exige una especial atención a su reparto en el espacio. Pensando desde la pintura (desde la intervención del constructivismo, el suprematismo, y los aportes del expresionismo abstracto de Kandinsky o de Mondrian) los

¹⁰ El subtítulo se toma en préstamo del ya citado libro de Jacques Rancière.

modos de aparición de los elementos adquieren un protagonismo central al considerar el impacto sobre el ojo espectador. Incluso hoy, al hablar de *performance*, *mapping*¹¹ o *found footage* –por poner ejemplos aleatorios que atraviesan diversas disciplinas de las artes visuales– resulta imprescindible considerar cómo confluyen los elementos en el espacio y qué se produce en esas asociaciones tal y como intervienen en su particular configuración temporal.

Pensemos, entonces, a partir de aquí el problema de la construcción de la historicidad en el arte. Si hacia el interior de los objetos estéticos la composición se ajusta a las características propias de los materiales con los que trabaja, podemos pensar los mecanismos que funcionan en la construcción de la historicidad homologando estos criterios. Consideremos primero la dimensión temporal. El retorno sintomático de diferentes objetos del arte que permanecen en la extensión diacrónica deja ver al *anacronismo* como articulador central de esta configuración (que tiene que ver, al mismo tiempo, con el encuentro de los diversos modos del tiempo que chocan al interior de los objetos mismos). La aparición de los objetos del arte como entidades plausibles de ser percibidas se vincula con una irrupción en el curso temporal y una articulación de diversos elementos que, hasta el momento, no se encontraban necesariamente reunidos de la misma manera. Estos artefactos –que se articulan con modos propios de la imagen– sobrevienen como síntomas y producen un trastrocamiento que dirige hacia un nuevo reparto de lo sensible. Dicha aparición puede ser fulgurante y poseer el *tempo* del centelleo o puede también

¹¹ Esta técnica, que combina la proyección de una imagen sobre un espacio tridimensional, previamente fijado, aprovecha los recursos del diseño multi-medial, vectorizando el soporte de la proyección y, asegura así, el dominio completo del espacio de su interés. Para comprender mejor se comparten los siguientes enlaces: <https://goo.gl/vsoaTF> (Gideon Obarzaneks. *Digital Moves*. Última vez consultado 10/05/2015), <https://goo.gl/Vrp9Uz> (*Apparition* – Klaus Obermaier & Ars Electronica Futurelab. Última vez consultado 10/05/2015) <http://goo.gl/BNEvWb> (Tumblr de Brian y Michelle Dodson. Última vez consultado 10/05/2015).

configurarse de acuerdo a la imagen del remanso, en la que, por acumulación, se yuxtaponen tiempos, a la vez que sedimentan y, con base en esta superposición, comienzan a cristalizar artefactos hasta el momento no percibidos como bloques de sentido. La historicidad se construye, entonces, alterando la cronología temporal, buscando en las potencias de lo no realizado del pasado y, muchas veces, instituyendo fuerzas futuras como parte fundamental del ahora de la enunciación. Tal como insistíamos anteriormente: si el arte contemporáneo ha puesto específica atención a los procedimientos constructivos a la hora de configurar sus artefactos estéticos, esta predominancia del montaje adquiere especial relevancia en la construcción de la historicidad del arte.

El montaje como *sintaxis* del presente trabaja desde la sobreimpresión y el encadenamiento para producir con el ritmo que marca el presente de la historia. Imbricados unos sobre otros o extendidos en el espacio, los artefactos resultantes conservan el movimiento dialéctico –como funciona al interior del *denkbilder*– y, al mismo tiempo, se estructuran con la lógica de la frase-imagen. Permanecen en constante alternancia la relación que propone la frase para las partes y el movimiento de corte que caracteriza a la imagen. De este modo, la estructura del montaje permite desjerarquizar los elementos que se encuentran involucrados, otorgando protagonismo a los sentidos que se articulan en el contacto de conjunto:

“La manera dialéctica inserta la potencia caótica en la creación de pequeñas máquinas de lo heterogéneo. Al fragmentar los continuos y al alejar los términos que se convocan, o por el contrario, al acercar heterogeneidades y al asociar incompatibilidades, esta manera genera choques. Y causa choques elaborados en base a pequeños instrumentos de medida, propensos a hacer aparecer una potencia de comunidad disruptiva que luego impone otra medida” (Rancière, 2011:71).

Hay un encuentro a partir del cual las imágenes que se vinculan *toman posición*, a la vez que distancia. Los procedimientos artísticos se encuentran cada vez más cerca del espectador. Una tendencia fuerte del arte actual trabaja con la exhibición del proceso del artista y el resultado no es más significativo que la observación de su *laboratorio*. Incluso entre los artefactos estéticos que poseen mayor cercanía con el realismo o el hiperrealismo, la tendencia es la de hacer permanecer un espacio a la vista, que funcione como evidencia del trabajo manual que subyace al objeto.¹² Esta perspectiva, que trabaja en estrecha relación con la teoría del montaje, permite interrogar al arte contemporáneo desde sus propias *matrices* de producción. Funciona como anudamiento del despliegue espacial de los objetos, a la vez que hace permanecer el interrogante de la yuxtaposición de tiempos que actúan en su interior. Desde esta configuración espacio-temporal que habita en la imagen, quizás sea posible recomenzar la pregunta estética que se vio truncada al momento en que la mercantilización casi total del arte

¹² A propósito de esta tendencia, recordamos la muestra *Bye, bye American pie*, curada por el canadiense Philip Larrat-Smith, presentada en el museo Malba de Buenos Aires, en 2012. De las obras más impactantes en esta muestra, la de P. Mc Carthy, “Train, mechanical”, constaba de dos robots de G.W. Bush teniendo relaciones sexuales con cuatro cerdos hechos de silicona: <https://goo.gl/dK0Z6K> (*Train, mechanical* at Hauser & Wirth London, 2009. Última vez consultado 10/05/2015). Si bien la imitación de la piel era fuertemente realista –y si además consideramos el nivel de realismo al que puede llegar el artista, pensando por ejemplo en *Life cast*: <https://goo.gl/QNIO27> (*Life cast* at Hauser & Wirth, Nueva York, 2013. Última vez consultado 10/05/2015)–, la obra se componía de una base de metal sin disimular y grandes partes de la silicona, que debía cubrir los cuerpos de los G. Bush, se encontraba incompleta. En el panorama nacional, la exposición de la rosarina Nicola Constantino, *Rapsodia Inconclusa*, presentada originalmente en la Bienal de Venecia de 2013, en la que conviven instalación y videoinstalación; el episodio “Eva. La fuerza” consta de una estructura metálica que presenta el vestido que, según el mito, usaba Eva Perón al momento de sus apariciones públicas, en el último período de su enfermedad: <http://goo.gl/QgNHU6> (Nicola Constantino. *Objeto metálico con movimiento*, Bienal de Venecia, 2013. Última vez consultado 10/05/2015). En la base del objeto permanece a la vista el motor que permite que el objeto pueda desplazarse y que otorga una dimensión espectral al dispositivo.

—de la mano del dogma del arte efímero— parecía hacer sucumbir cualquier posibilidad de reflexión que no fuese estrictamente ligada a las condiciones de producción. Los *modos de hacer* del arte contemporáneo se valen de una imagen, que, en tanto imagen dialéctica, pone en suspenso las conclusiones sobre sus propios mecanismos, proponiendo un movimiento que es más que una quietud, pero menos que una acción definitiva. Las piezas se reacomodan y constituyen bloques de fragmentos. Fragmentos que se mueven al ritmo del golpeteo del presente. El presente se identifica consigo aun cuando leerlo no sea tarea sencilla.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. 2005. *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI: Buenos Aires.
2002. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Paidós: Buenos Aires.
- Benjamin, W. 2011. *Denkbilder. Epifanías en viajes*, El cuenco de plata: Buenos Aires.
2005. *Libro de los pasajes*, Akal: Madrid.
- Didi-Huberman, G. 2008. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires.
2012. *Arde la imagen*, Ediciones Ve S.A.: Oxaca.
- Gambarotta, M. 2000. *Seudo*, Vox: Bahía Blanca.
- Galende, F. 2011. *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*, Palinodia: Santiago de Chile.
- Garramuño, F. Amante, A. (Comp.) 2000. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Biblos: Buenos Aires.
- Groys, B. 2014. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra: Buenos Aires.
- Laddaga, R. 2010. *Estéticas de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires.

- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*, Bordes Manantial: Buenos Aires.
2011. *El destino de las imágenes*, Prometeo Libros: Buenos Aires.
Weigel, S. 1996. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Paidós: Buenos Aires.