

4.

EL MONTAJE.

UN DESAFÍO PEDAGÓGICO PARA LA INSTITUCIÓN ARTE

Sergio Yonahara

Preámbulo

ESTE ARTÍCULO no enfoca directamente la noción de *montaje* en cuanto este concepto pueda implicar –en el marco de una teoría crítica– una cierta esperanza o promesa de *politicidad* de las artes o las bellas artes. Más bien, nos ocuparemos en esta oportunidad de la noción de montaje en cuanto al surgimiento o la admisión de este procedimiento poético que implicó un giro pedagógico histórico en la formación superior de agentes para la esfera de las bellas artes; además de un problema a la hora de concebir algún tipo de *gramática visual*, propia de las bellas artes o de las disciplinas encargadas de comprender la organización de los estímulos visuales de cualquier tipo. Dicho de otro modo, no tomaremos el montaje en su potencialidad, o última esperanza, respecto de la efectividad social, horizontal o centrífuga de las artes, contra la dominación política, sino que observaremos sus consecuencias en las sub-esferas de la gramática y la pedagogía de las artes visuales.

Montaje, discontinuidad histórica

Hemos de decir, en términos generales pero siguiendo la deriva de sentido inaugurada por la teoría crítica a partir de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno, que por montaje entendemos el *procedimiento poético* por el cual, sin perder su carácter cósmico real, los diversos componentes concurren a la realización de una obra de arte, meramente yuxtapuestos, careciendo ésta de lazos de solidaridad convincente entre sus partes. Así, el montaje como procedimiento convencionalmente aceptado en el campo de las bellas artes determina una discontinuidad que, des-trascendentalizando el conocimiento del ente en este campo, desacredita las categorías que históricamente se tuvieron por invariantes de las obras de arte logradas, si no desde la Poética aristotélica, al menos desde el inicio de las artes autónomas a finales del siglo xv. Hablamos de la creencia de que una obra de arte, para serlo, debe articularse orgánicamente, integrando y no meramente adicionando sus partes, las que adquirirían finalmente su valor primordialmente en función del lugar que ocupan en el todo, y

no de su propio valor exento (Adorno, 1949; Junker, 1971). La aceptación institucional del montaje, y de su orden mundano y poco complejo, como obra de arte constituye el *estadio de autoconciencia y libertad* anticipado por Hegel, es decir cambio más profundo, o el final, de la historia de las bellas artes, entendidas sus obras como conjuntos o totalidades de elementos integrados de una materia unitaria (*cfr.* Fraenza *et alt.*, 2009, I. y II.).

Imágenes

Cabe aclarar que, en las bellas artes –y no en las demás artes– el procedimiento canónico que permitió durante cuatro siglos la consecución de artefactos orgánicos suficientemente estéticos fue, ni más ni menos, la imagen. Es decir la creencia y obligación de que las obras de bellas artes, pinturas, esculturas, etc. fueran representaciones ilusorias iconográficas de objetos y escenas visibles. La voluntad de construir imágenes o ilusiones icónicas convincentes sirvió para que cada uno de los rasgos visibles que constituyen una obra maestra se integren, en una unidad mayor, solidariamente con el fin de colaborar en el carácter ilusorio de un sistema unitario. Entiéndase: la imagen parece haber constituido desde el 1500 en un factor de importancia para que las obras de arte se hayan percibido como conjuntos unitarios (Fraenza *et alt.*, *op.cit.*; Junker, *op.cit.*).

Imágenes, lo que se opone al montaje

Cabe aclarar también que, en las bellas artes, el montaje no es, bajo ningún concepto, imagen. Hay que decirlo ya que ha sido habitual que el término imagen haya sido utilizado de una manera un tanto oscura en la teoría literaria, causando gran confusión, inclusive al interior de la teoría crítica. Las obras montajísticas propias de la esfera de las bellas artes, lo fueron, antes que nada, por no ser imágenes, por estar ensambladas a partir de procedimientos que no requieren que las partes se integren solidariamente. En el montaje, los componentes se yuxtaponen, formando un conjunto visible cuyo orden, o régimen de articulación de las partes, es notoriamente más simple que las imágenes o las obras de bellas artes del pasado. Una cosa es el orden orgánico de las imágenes, que cumpliría con los requisitos del tradicional símbolo estético, y otra cosa es el orden simétrico, tosco, pobre y disidente, capaz de poner al descubierto el carácter mítico, falso y contingente de la creencia artística. Sin temor a excedernos, podemos sostener que la oposición entre obra orgánica (1) y montaje (2) se superpone con muy poco residuo a la distinción entre representación artística (1) y espectáculo real (2); entre iconismo (1) y concretismo (2), entre obras cuyas partes encuentran su fin en la ilusión unitaria y el sentido de una imagen (1), y obras que convocan sus partes a través de la exigua fuerza de la institución o la convención

(2). Habría algunas imágenes cuya ilusión –imperita y fracasada–, como los célebres montajes y foto-montajes de la *nueva objetividad* (*Neue Sachlichkeit*) serían menos integrales y tal vez menos alentadoras o tranquilizadoras que los mejores ejemplos ilusorios de la tradición pictórica. Pero esto es poco relevante para una teoría crítica de la función social del arte. También sucede que, dentro de las obras montajísticas, las habría con diversos niveles de dispersión y extrañeza, entre obras todavía reunidas en un orden simétrico, puramente sintáctico (como los casos de Theo Van Doesburg o Laszlo Moholy Nagy), y conjuntos que no llegan siquiera a suscitar su carácter artístico a menos que sean comprimidos exteriormente por otros dispositivos institucionales (como los casos de Michel Asher o Vito Acconci).

La falsa promesa (simbólica) del cuadro

Casualmente el elemento ideológico de las bellas artes está asegurado por la creencia de que sus obras deben ser imágenes o deben representar contenidos simbólicos partiendo de ilusiones icónicas de escenas visibles. En este sentido, los teóricos críticos observan que las obras de bellas artes han sido por cuatro siglos *representaciones idealizadas de la realidad*, en las cuales el nivel alto e integrado de sus componentes sensibles consiguen mitigar como efecto, cualquier tipo de contradicción presente en la realidad que representan, propiciando como lo sostenía Herbert Marcuse un efecto afirmativo, en la medida en que el arte fue capaz de satisfacer las necesidades residuales, reprimidas en la sociedad real. Entiéndase, el montaje, por su novedad e incomprensibilidad, impidiendo el efecto consolatorio de la ficción artística más convincente, tendría un cierto potencial contra la dominación política, al menos contra la que es mediada y posibilitada por la ideología del arte misma. “La emoción producida por la ficción es más intensa aún que la emoción producida por la realidad,” (Pierantoni, 1983, p. 4) luego: el montaje carecería aparentemente del rendimiento necesario para una redención intramundana, para tranquilizarnos y darnos esperanza de frente a una realidad atroz.

¿Enseñar el montaje?

Más allá de que el montaje, en un sentido teórico crítico, haya puesto de manifiesto el carácter convencional e ideológico de las bellas artes, ha resultado un problema empírico a la hora de administrar la formación en los saberes y destrezas necesarias para hacer arte. Para hacer el arte ya desencantado por el montaje mismo.

Antes del montaje, durante la era temprano moderna en la que la obra de arte coincidía con el símbolo estético, orgánico, formar un escultor o un pintor consistió -principalmente- en entrenarlo en el dominio de

la ilusión icónica verosímil. De estas habilidades, asociadas a la denotación icónica, dependía el efecto mítico, estético e inmediato de su arte. Luego, dicho saber podía ser complementado con una formación cultural destinada a enriquecer las derivas connotacionales del sentido de la obra. Derivas que dependen necesariamente del éxito ilusorio de la denotación.

La composición antes del montaje

Luego, la noción de *composición*, en el arte todavía aurático, no existió sino como una etapa de la propia consecución ilusoria. La palabra existe ya en los tratadistas de la pintura en el renacimiento, pero circunscrita a la articulación sintagmática de diversas superficies o manchas de color poligonales, destinadas a integrarse produciendo un efecto ilusorio, representando volúmenes, luego: miembros, cuerpos, historias (Alberti, *De Pictura*, 1435). Decimos esto pues la acepción actual de dicho término indica más bien una suerte de organización global de la pura morfología visible del artefacto. Corrientemente, en las academias de las artes visuales posauráticas, el término *composición* vale tanto para el auténtico montaje como para las obras constituidas por imágenes, aplicándose en este último caso en niveles de percepción y morfología no atinentes ni a la verosimilitud de la representación icónica, ni a su deriva simbólica.

Una nueva noción de composición

En la tradicional academia de bellas artes no había cursos o talleres de *composición* ni de *morfología* (como lenguaje capaz de describir la forma visible o sensible). En cambio, el entrenamiento se lograba en talleres de anatomía artística, dibujo del natural, etc. ¿Para qué pensar el régimen que organiza el conjunto? Porque éste puede en la práctica integrarse a partir de la ilusión y la verosimilitud.

Sin embargo el surgimiento de la noción de *composición* tendría su procedencia en otro ámbito educativo: el de las *escuelas comunes*. Estas tendrían la misión de capacitar a las masas de obreros para tareas más complejas, permitiendo una mejor inserción en las nuevas e incipientes sociedades industriales. En este contexto por ejemplo, se tenía la necesidad de incluir el *dibujo*, como una habilidad básica. En palabras de Horace Mann, la inclusión de esta disciplina artística tendría las siguientes virtudes: “a) contribuiría a la caligrafía, b) era una habilidad esencial para la industria, y c) era una influencia moral” (Mann, 1841, p. 186). No obstante, hacia fines del siglo XIX muchos educadores se hallaban disconformes por la calidad de estas clases. Entre ellos Arthur Wesley Dow quien escribiera lo que se considera el primer libro sobre *Composición*. En dicho texto Dow manifiesta que el punto de partida de su trabajo fue la contribución del profesor Ernest

Fenollosa, y según el propio Dow, en la concepción de educación artística para la escuela normal:

[Fenollosa] defendía con gran energía una concepción radicalmente distinta, basada en principios sintéticos, igual como sucede en la música. Creía que la música era, en cierto sentido, la clave para comprender las otras bellas artes, ya que su esencia era la belleza en estado puro: también creía que el arte espacial debería llamarse “música visual”, y que debería ser estudiado y criticado desde este punto de vista. (Dow, 1899, p. 4)

El resultado al que arribó Dow fue la de un método de análisis que constaba de tres elementos: la línea, el notan (palabra japonesa que se refiere a la luz y sombra) y el color. Esto elementos y sus derivaciones eran aplicadas a imágenes, observándose la distribución de las masas, los formatos y proporciones en base a los siguientes postulados: la oposición, la transición, la subordinación, la repetición y la simetría. Independientes del sentido y de la referencialidad. Todas estas categorías habrían de ser aplicadas a obras icónicas.

Legislar ahora, un orden poco complejo

Pero por otra parte, en el siglo veinte, ante la artísticidad (histórica e institucional) del montaje, los oficiantes de un arte pretendidamente trascendental pueden formularse preguntas como la que sigue, con el fin de encontrar una razón no icónica que sea capaz de legislar no ya un orden complejo sino uno simple, no ya un orden meritorio en su conquista sino uno perezoso y vano, no ya un orden orgánico sino, meramente, simétrico:

¿Cómo puede una secuencia de desviación de un conjunto de fotones a través de medios transparentes diferentes, una reacción fotoquímica, un cambio en el potencial de membrana de un centenar de miles de células, una constelación de actividades eléctricas a lo largo de millones de fibras nerviosas, una red muy intrincada de excitaciones e inhibiciones en el espesor de la corteza visual, cómo puede, repetimos, dar lugar a esas sensaciones tan evasivas de describir pero tan potentes y obvias como las que se producen al observar una obra de arte? (Pierantoni, 1979, p. 4.)

Es decir, la creencia en una simpatía micro-macrocósmica estuvo tradicionalmente ligada, con el desarrollo de la destreza ilusiva, a los contenidos de la representación icónica y no meramente a las proporciones del artefacto visible aún carente de significado. La estética tradicional prometió al conjunto orgánicamente ligado, por ser metáfora natural (semejanza natural) del mundo visible, un efecto de completitud. Junto con el fin del sentido trascendental de la ilusión, se disipa toda “fe pitagórica en la pureza y en lo absolutamente

divino de las proporciones” (*Ibíd.*). Por lo tanto, se deberá concebir una gramática secular, del tipo que sea, para dar cuenta del orden menor del montaje. Y para enseñar su cada vez más intangible y débil arte. Una de las posibilidades, tal vez en referencia al espesor mnemónico y sensorial de la teoría de la música, sea la de considerar la física y la fisiología de los sentidos. Otra posibilidad, menos convincente, la combinatoria de unidades de la geometría abstracta, como si pudiéramos hablar de la corrección, los méritos, y tal vez, los efectos de la disposición de los grises, de los negros y de los blancos en el *Guernika*, cortados por límites diagonales.

Goce de la forma visible

Autores como Clive Bell y Roger Fry, ya en la primera mitad del siglo veinte se ven obligados a iniciar una lección de estética comentando que una determinada *Asunción* es una importante estructura piramidal en el centro de la composición. Ejemplo cabal de cómo los críticos o animadores de las bellas artes dedicaron todas sus energías intelectuales a un amor extático y exclusivo por las formas visibles puras, dejando el significado o contenido, inclusive denotacional, en manos de otros agentes. Para comentar una pintura de Nicolas Poussin, Fry describe, antes que nada, dos sistemas de masas contrapuestos, uno gris casi neutro, geoméricamente limitado por una volumetría prismática; y el otro, cromáticamente vivaz, con un movimiento anular, casi de danza. Sólo al final, e incidentalmente se menciona que se trataba de una pintura que representa el descubrimiento del engaño de Aquiles por parte de Ulises para hacerlo participar de la guerra de Troya, etc. Clive Bell y Roger Fry podían gozar (decían) la forma visible, desvinculados de todo posible contenido presente en ellas. La característica del arte es la creación meritoria y regulada de formas significantes pero, cuyo mérito artístico se sitúan antes o independientemente del significado iconográfico. Méritos y reglas sintácticas que valdrían para un conjunto no integral, montado. Entre los filósofos de la estética, se ha convertido en un lugar común el señalar con el dedo la obvia circularidad del pensamiento de Clive Bell en cuanto a su rendimiento estético trascendental pero, ¿qué hay de las creencias operativas que dan base a una pedagogía del arte? Bell argumentaba que el fin de la estética era aislar aquellas características peculiares del objeto que pueden producir emoción o efecto de algún tipo. Estas configuraciones visuales particulares –no estructurales- fueron llamadas por él *formas significantes: cualidad de la obra de arte* (inclusive de aquellas que no son imágenes) *capaz de suscitar la emoción estética*. Propiedades de las cuales difícilmente pueda encontrarse ninguna descripción o definición satisfactoria. Deberíamos tratar con evasivas invariantes, tales como las que James Gibson intenta formular en su ecología de la percepción (Gibson, 1950). Pero el punto aquí no es reconocer el claro

defecto central en estas ideas, sino destacar el hecho de que estos autores admiten una profunda o exclusiva participación de lo sensorial en el goce directo (no mediado por la significación) del objeto artístico, si lo hubiera. Las formas puras, aún yuxtapuestas por el montaje, son el centro de la atención y de la concentración estética en una búsqueda formal-estructuralista tendiente a investigar las leyes de equilibrio que regulan toda composición valorable. Composición como ordenamiento simétrico de un conjunto de añadidos no necesariamente solidario.

Gramática del montaje

El giro decisivo en relación a la necesidad de establecer ciertas gramáticas visuales se daría en el marco de la *Bauhaus*, la célebre escuela alemana que propugnó la unificación de todas las artes. Tanto en su *Vorkurs* (curso básico) llevado a cabo sucesivamente por los artistas Johannes Itten, Laszlo Moholy Nagy (Moholy-Nagy, 1929) y Josef Albers, como en los talleres de pintura de Wassili Kandinsky (Kandinski, 1926) y Paul Klee (Klee, 1925), accedemos a la presentación de estudios analíticos de elementos básicos y reglas de composición para artefactos visuales no icónicos, que al decir de Jacques Aumont se concentrarían en los siguientes aspectos:

- a) Un conjunto de elementos: es decir un repertorio de figuras posibles de aplicar a toda construcción plástica, de la cual destacamos: la superficie, el color y la gama de valores.
- b) Una serie de estructuras: a partir de los elementos anteriores el trabajo del artista será la de construir formas más complejas. Relaciones de elementos tales como punto, línea, superficie y sus resonancias tales como: dimensión. Forma. situación espacial. etc.
- c) El proceso de Estructuración, consistente en el acto de elaborar, dar forma, a estructuras, según una secuencia de pasos ordenados. (Aumont, 1990, p. 284)

Aunque de modo intuitivo, las experiencias de los espacios curriculares bauhasianos dieron forma a las ideas de alfabetos, gramáticas y “principios” de organización plástica. Sin embargo, a posterior, se produciría una interrelación con nuevas áreas de las ciencias humanas que darían nuevas justificaciones a estos procedimientos. En particular, el advenimiento y desarrollo de la teoría de la *Gestalt*, su noción de Totalidades perceptivas, sus principios tales como relación de figura/fondo y el conjunto de los agrupamientos, propondrían dentro del marco de una perspectiva fenomenológica la

base teórica de una nueva forma de entender la composición. En este sentido son célebres textos como: *Fundamentos de Diseño* de Robert Scott (Scott, 1959), *El Lenguaje de la Visión*, de Gyorgy Kepes (Kepes, 1950) y de manera destacada *Arte y percepción visual* de Rudolph Arnheim (Arnheim, 1957). Aunque todos ellos abordan la problemática de la composición como la necesidad “biológica” y psíquica de la búsqueda de “unidad” y “equilibrio”, echan mano a estos principios para llevarlos a decir otras cosas: la importancia y suficiencia de estos principios para obtener obras de artes no-icónicas con una organización compositiva aceptable. Sin embargo, el resultado fue bastante diferente. Bajo la idea de un arte literal, de estructuración aditiva (montaje) y con la premisa de la eliminación de todo indicio de profundidad espacial, con los artistas de la llamada *Nueva Abstracción* (Frank Stella, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Barnett Newman, etc) quedaría en evidencia que los principios gestálticos, si bien son parte de la problemática de la percepción visual, lejos están de contribuir con composiciones integrales y unificadas tal como lo hacen las representaciones icónicas (integradas). El carácter aditivo y seriado (que por ejemplo, fácilmente puede ser sostenido bajo la ley de semejanza) lejos está de dar un principio de unidad integral, dando fundamento más bien a una suerte de “estatuto” de artes visuales aditivas, en el cual sus elementos se encuentran en una solidaridad elemental propias de una concepción montajista de composición.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Th. W. (1941) "On popular music". *Studies in Philosophie and Social Science*, vol. IX, n° 1, New York, The Institute of Social Research, pp. 17-48.

----- (1949) *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Mohr.
Traducción castellana A. L. Bixio, *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966.

----- (2004) *Teoría estética* (Obra completa, 7). Madrid: Akal.

----- (2007) *Composición para el cine* (junto a Hanns Eisler) / *El fiel correpetidor* (Obra completa, 15). Madrid: Akal.

----- (2008) "Carteles de cine". En id., *Crítica de la cultura y sociedad I* (Obra completa, 10/1), pp. 309-316. Madrid: Akal.

AMADO, A. (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

ANDREU MUÑOZ, M. (2006) "Puna. La mirada perdida". Recuperado de: <http://www.hernankhourian.com.ar/txt/munoz.html>

ARNHEIM, R. (1957) *Art and visual perception*. Berkeley: University of California Press. Traducción castellana der Rubén Masera, *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1979.

AUMONT, J. (1990) *L'Image*. Paris: Nathan. Traducción castellana de Antonio López Ruiz, *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.

AUMONT, J. y M. MICHEL (2006) *Diccionario teórico y crítico de Cine*. Buenos Aires: La Marca.

BADIOU, A. (1999) *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

----- (2002) *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2007) *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (2007) *Lógicas de los mundos*. Buenos Aires: Manantial.

BADIOU, A. y F. TARBY (2013) *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

- BENJAMIN, W. (1973) “Pequeña historia de la fotografía”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. México: Itaca.
- (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2009) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Rosario: Prohistoria.
- (2012) “París, capital del siglo XIX (1935)”. En *El París de Baudelaire*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BENJAMIN, W. y G. SCHOLEM (1987) *Correspondencia 1933-1940*. Madrid: Taurus.
- BERTI, A. (2011a) “Agrippa (*Un libro de los muertos*): El soporte y la representación de la memoria”. *Representaciones*. Vol. VI (2), pp. 5– 28.
- (2011b) Los objetos híbridos. Tensiones entre soportes materiales y código digital en la conformación de la obra de arte. En: Kozak, C. *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión.
- BERTI, A. y A. RÉ (2013) Contra lo discreto: Mauro Césari y las poéticas de la desreferenciabilización. *Texto Digital*, Vol. 9 (2), pp. 1-25.
- BERTÚA, P. (2012) *La cámara en el umbral de lo sensible*. Buenos Aires: Biblos.
- BIRO, M. (2009) *The Dada Cyborg. Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BLEJMAR, J. (2008) “Anacronismos”. *El río sin orillas*, Vol. 2 (2), pp. 200-211.
- BRUNER, J. y S. WEISSER (1995) “La invención del yo: la autobiografía y sus formas”. En Olson, D. y Torrance, N. (Comps.) *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa.
- BUCHLOH, B. (2004) *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal.
- BUCK-MORSS, S. (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- BÜRGER, P. (2010) *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- BURUCÚA, E. Y N. KWIATKOWSKI (2014) “El doble ausente. Representaciones de los desaparecidos”. *New Left Review*, Segunda Época, nro. 87, julio-agosto 2014, pp. 101-118.

- CANGUILHEM, G. (2005) *Lo normal y lo patológico*. México: Siglo XXI.
- CANUDO, R. (1993) "Manifiesto de las Siete Artes". En: Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- CARROY, J. (1991) "L'invention d'un sujet expérimental". En *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujet*. Paris: P.U.F. pp. 157-177.
- CARROY, J. y H. SCHMIDGEN (2002) "Psychologies experimentales: Leipzig-Paris (1890-1910)". *Preprint 202*, Max Planck Institute for the History of Science.
- COMOLLI, J.L. (2007) *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- COPJEC, J. (2002) *Imagine There's no Woman: Ethics and Sublimation*. Massachusetts: MIT.
- CRAGNOLINI, M. (2002) "Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida". *Escritos de filosofía*, Academia Nacional de Ciencias, Buenos Aires, N° 41-42. Recuperado de: <http://www.jacquesderrida.com.ar/index.htm>
- CHARCOT, J-M (1981) "Descripción de gran ataque histérico". *Revista de la Asociación española de neuropsiquiatría*, Vol 1 (2), pp. 121-126.
- CHARTIER, R. (2008) *Escuchar a los muertos con los ojos: Lección inaugural en el Collège de France*. Buenos Aires: Katz.
- DE MAN, P. (1991) "La autobiografía como desfiguración" (1979) En: AA.VV. *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos de Anthropos N° 29. Diciembre 1991. Barcelona.
- DELEUZE, G. (1984) *La Imagen-movimiento. Estudios sobre Cine 1*. Barcelona: Paidós.
- (1985) *La Imagen-tiempo. Estudios sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós.
- (2009) *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- (2011) *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- (2010) *Che cos'è l'atto di creazione?* Napoli: Cronopio.
- DERRIDA, J. (1997) *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- (2012) *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

DIDI-HUBERMAN, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.

----- (2007) *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Ediciones Cátedra

----- (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.

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

----- (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Rosario: Adriana Hidalgo.

----- (2013) “Cuando las imágenes tocan lo real”. En Didi-Huberman, G. y Clement Chéroux, J. A., *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.

DILLON, M. (2007) “Modelo para armar”. *Página 12*, (20 de abril de 2007). Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3308-2007-04-20.html>

DOW, A. W. (1899) *Composition*. New York: Doubleday Doran.

DURÁN, V. (2006) “Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes”. *Cuadernos de Antropología Social*, (24), pp. 131–144.

ECO, U. (1968) *La struttura assente*. Milano: Bompiani. Traducción castellana de Francesc Serra Cantarell: *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1989.

----- (1975) *A Theory of Semiotics*. Milano: Bompiani. Traducción castellana de Carlos Manzano, *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.

FANTONI, G. (1998) *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

FARRÁN, R. (2010) “De la metapolítica a la politización del concepto: una lectura crítica en torno a la *Hipótesis Comunista* de Alain Badiou y la problemática distinción entre filosofía y política”. *Revista Pensamento Plural*, Instituto de Sociología e Política, Mestrado em Ciências Sociais, Universidade Federal de Pelotas, Vol. 4 (7), pp. 143-157. Recuperado de: <http://www.ufpel.edu.br/isp/ppgcs/pensamento-plural/edicoes/07/09.pdf>

FORTUNY, N. (2008) “La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica en la obra de dos artistas argentinos”. *Memorias de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: 'Nuevos escenarios y lenguajes convergentes'*. Red Nacional de Investigadores en Comunicación.

FOSTER, H. (1996) "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?" En *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

------(2001) *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

FOUCAULT, M. (2005) *El poder psiquiátrico*. Madrid: Akal.

FRAENZA, F., M^a. A. DE LA TORRE y A. PERIÉ (2009) *Ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo*. Córdoba: Brujas.

FREUD, S. (1991a) "17 Conferencia: El sentido de los síntomas" (1917). En *Obras Completas*. Tomo XVI. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1991b) "La herencia y la etiología de las neurosis" (1896). En *Obras Completas*. Tomo III. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1991c) "23 Conferencia: Los caminos de la formación de síntoma" (1917). En *Obras Completas*. Tomo XVI. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1992) "Estudios sobre la histeria (1893-95)". En *Obras Completas*. Tomo II. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1992) "Prólogo y notas de la traducción de J.-M. Charcot, *Legons du mardi de la Salpetriere (1887-88)* (1892-94)". En *Obras Completas*. Tomo I. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1992) "Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad" (1908). En *Obras Completas*. Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1992) "Psicología de las masas y análisis del yo" (1921). En *Obras Completas*. Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1992) "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis" (1933). En *Obras Completas*. Tomo XXII. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (1999) "Construcciones en el análisis" (1937). En *Obras completas*. Tomo XXIII Buenos Aires: Amorrortu.

----- (2001) "Charcot". En *Obras Completas*. Tomo III. Buenos Aires: Amorrortu.

----- (2008) "La interpretación de los sueños" (1901). En *Obras Completas*. Buenos Aires: Aguilar.

GARCÍA, L. I. (2011) "Memorias en montaje. Imagen, tiempo, política en la Argentina reciente". En *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

GARCÍA, L. I. (2012) “Soberanía sobre las ruinas. Walter Benjamin trapero de la historia”. En Villa, A. y Korinfeld, D. (Comps.) *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*. Buenos Aires: Noveduc.

GEHLEN, A. (1960) *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt am Main: Athenäum.

GENOUD, D. (2011) “Sobre Arqueología de la ausencia”. En Quieto, L., *Arqueología de la ausencia*, Buenos Aires: Casa Nova.

GIBSON, J. J. (1950). *The Perception of the Visual World*, Boston: Houghton Mifflin. *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires: Infinito, 1974.

GIUNTA, A. (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

GORELIK, A. (2005) “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”. *Puntos de Vista*, n.82, agosto de 2005, Buenos Aires.

GROYS, B. (2009) *La Topología del arte contemporáneo*. Salón Kritik, julio, 2009. Recuperado de http://salonkritik.net/08-09/2009/07/la_topologia_del_arte_contempo.php

HACKING, I. (2001) *La construcción social de qué*. Buenos Aires: Paidós.

HJELMSLEY, L. (1943) *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Kobenhavn: Universitet. Hay traducción castellana de J.L.Díaz de Llano, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1984.

HORKHEIMER, M. y TH. W. ADORNO (2001). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

HUYSEN, A. (2002) *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

INSDORF, A. (1996) *Francois Truffaut. Les Films de sa vie*. Paris: Gallimard.

JUNG, C. G. (1972) *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana.

JUNKER, H. D. (1971) “La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual”, en Ehmer H., *Visuelle Kommunikation. Beitrage zur Kritik der Bewusstseinsindustrie*. Köln: DuMont. Traducción castellana de E. Subirats, en *Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*, (Barcelona, G.Gilli, 1977), pp.27-76.

KANDINSKY, W. (1926) *Punk und linie su fläche*. München: Albert Langen Verlag.

KIRSCHENBAUM, M. G. (2008) *Mechanisms: New media and the forensic imagination*. Cambridge, Mass: MIT Press.

KLEE, P. (1925) *Pädagogisches Skizzenbuch*. München: Albert Langen Verlag.

KLUGE, A. y O. NEGTE (1993). *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

KRAUSS, R. (1997) *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.

LACAN, J. (1986) *Le Seminaire. Livre 7, L'ethique de la psychanalyse*. Paris: Seuil.

----- (1991) *El seminario de Jacques Lacan, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2000) *El seminario de Jacques Lacan, Libro 3: Las Psicosis*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2003) *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2006) *El seminario de Jacques Lacan, Libro 23: El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.

LACLANCHE-BOULÉ, C. (2003) *Constructivismo en URSS, Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgrafic.

LAFAYE, J. (1999) *Quetzalcóatl y Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica.

LAPLANCHE, J. & J. PONTALIS (2004) *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

LE BRETON, D. (1995) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.

LEJEUNE, P. (1991) "El pacto autobiográfico" (1975) En: AA.VV., *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos de Anthropos*, (29). Barcelona.

LEVIN, Th. (1990). For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility. *October*, vol. 55 (Winter, 1990), pp. 23-47.

LONGONI, A. (2006) "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de vanguardia en el arte argentino de los 60/70". En *Pensamiento de los confines*, n.18, julio de 2006, Buenos Aires, pp. 61-68.

----- (2009) "Apenas, nada menos. En torno a *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto". *Ramona*, (97), pp. 56-61.

----- (2010) "Fotos y siluetas: políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina".

Recuperado de

http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_%20analong.pdf

LONGONI, A. y M. MESTMAN (2000) *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

LÓPEZ, V. (2014). *Espacio en Blanco. Ejercicios para una pintura de carácter analítico y fragmentario*. Trabajo final de Licenciatura en Pintura. Córdoba: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

LÖWY, M. (2002) *Walter Benjamin. Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: FCE.

MAC DONALD, S. (2011) *Ficunam (06): Entrevista a Artavazd Peleshyan*. Festival Internacional de cine UNAM: Artavazd Peleshyan en foco. Publicada en MacDonald, S. (1998) *A Critical Cinema 3*. San Francisco, USA: University California Press. Recuperado de <http://ojosabiertos.otroscines.com/ficunam-06-entrevista-a-artavazd-peleshyan/> Versión al español Borrini-Koza, copyleft, 2011.

MAISO, J. (2009) «Ser devorado no duele» Theodor W. Adorno y la experiencia americana». En *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV 739 septiembre-octubre.

MAISO, J. y B. VIEJO (2006). Imágenes en negativo. Notas introductorias a "Transparencias cinematográficas", de Theodor Adorno. *Archivos de la filmoteca*, vol. 52, pp. 122-129.

MANDELSTAM, O. (2004) *Viaje a Armenia*. Córdoba: Alción.

MANN, H. (1841) "Moral objects to be aimed at in school", *Common School Journal*, n°3, pp.186 y ss.

MARCHÁN FIZ, S. (1986) *Del Arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

MAMULA, T. (2013) *Cinema and Language Loss; Displacement, Visuality and the Filmic Image*. New York and London: Routledge.

MASOTTA, O. (1986) *Lecciones de introducción al psicoanálisis*. México: Gedisa.

MATE, M. R. (2009) *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Madrid: Trotta.

MEDINA, H. (2012) "El Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo: restituir como práctica de la memoria y la transmisión". En Villa, A. y Korinfeld, D. (Comps.) *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*. Buenos Aires: Noveduc.

MENNA, F. (1974) *La Línea analítica del arte moderna*. Torino: Einaudi. Traducción castellana de Fernando Fraenza, *La Tendencia analítica en el arte moderno*. Córdoba, Cátedra de Problemática general del arte, 2010.

MIER, S. T. de (1917) *Memorias de Fray Servando Teresa de Mier*. Madrid: América.

----- (1944) “Manifiesto Apologético”. En Vergés, J. M. Miguel I. y Díaz-Thomé, H., *Escritos inéditos de Fray Servando Teresa de Mier*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1944) “Exposición de la persecución que ha padecido desde 14 de junio de 1817 hasta el presente de 1822, el Dr. Servando Teresa de Mier”. En Vergés, J. M. Miguel I. y Díaz-Thomé, H., *Escritos inéditos de Fray Servando Teresa de Mier*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2008) “Apuntes del sermón de 12 de diciembre de 1794”. En Hernández y Dávalos, J. E., *Colección de documentos para la Historia de la Guerra de Independencia de México. Tomo III*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MILLER, A. (1949) "Tragedy and the Common Man", *The New York Times* (27 de febrero de 1949).

Recuperado de: <http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html>

MILLER, J.-A. (2014) “El inconsciente y el cuerpo hablante”. Presentación del tema del X Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis a celebrarse en Río de Janeiro, 2016.

Recuperado de: <http://wapol.org/es/articulos/>

MOHOLY-NAGY, L. (1929) *Von Material zu Architektur*. Berlin: Kupferberg.

MOREIRAS, A. (1991) “Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)”. En AA.VV., *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos de Anthrops*, (29). Barcelona.

MOSÈS, S. (1997) *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Cátedra.

MOYANO, P. (2011) “La sorpresa: factor capital de las vanguardias”. *Boletín de la Asociación Freudiana de Psicoanálisis*, Tucumán, (25), pp. 6-7.

PAREJO McWEY, M. (2001) “La creación en imágenes de un tiempo imposible”. *El mundo*, (26 de noviembre de 2001). Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/11/23/cultura/1006529200.html>

PASOLINI, P.P. (1991) *Empirismo herético*. Milan: Garzanti.

----- (1992) *Petrolio*. Torino: Einaudi.

----- (2005) “Observaciones sobre el plano secuencia” [1967]. *El Poeta y su Trabajo*, (21), pp. 15-21. Recuperado de:

<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/colecciones/>

PERIÉ, A. (2009) *Opacidad y transparencia de los procedimientos alegóricos o de montaje en el llamado arte contemporáneo*. Tesis de

Doctorado. Cuenca: Universidad Castilla La Mancha.

PEZELLA, M. (2004) *Estética del cine*. Madrid: Machado Libros.

PIERANTONI, R. (1979) *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*. Genova: Boringhieri. Traducción castellana de Rosa Premat, *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Madrid: Paidós, 1984.

PIÑA CHAN, R. (1993) *Quetzalcóatl. Serpiente emplumada*. México: FCE.

QUIETO, L. (2011) *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova.

RANCIÈRE, J. (2011) "Si existe lo irrepresentable". En *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

REYES, A. (1917) "Prólogo". En Mier, Servando Teresa de, *Memorias de Fray Servando Teresa de Mier*. Madrid: América.

RICCIARDI, A. (2003) *The Ends of Mourning; Psychoanalysis, Literature, Film*. California: Stanford University Press.

RUEDI, K. (1998) *Bauhaus dream-house: Architectural education in the age of image reproduction*. Tesis Doctoral, University of London.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1996) *El montaje cinematográfico. Teoría y Análisis*. Barcelona: Paidós.

SARLO, B. (2011) *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

SAXL, F. (2007) "Notas de Kreuzlingen". En L. Binswanger y A. Warburg, *La curación infinita*. Buenos Aires.: Adriana Hidalgo editora.

SCOTT, R. (1959) *Fundamentos del diseño*, Buenos Aires: Victor Lerú.

SIMONDON, Gilbert (2007) *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

STERN, G. (1995) *Obra fotográfica en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2003) *Sueños, fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.

STIEGLER, B. (2002) *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hondarribia Guipuzkoa: Hiru.

URIBE, J. P. y OMAÑA, M. De (2008) "Dictamen sobre el sermón que predicó el padre doctor fray Servando Mier el día 12 de diciembre de 1794". En Hernández y Dávalos, J. E., *Colección de documentos para la Historia de la Guerra de Independencia de México. Tomo III*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

VERGÉS, J. M., I. MIGUEL y H. DÍAZ-THOMÉ (1944) *Escritos inéditos de Fray Servando Teresa de Mier*. México: Fondo de Cultura Económica.

VEZZETTI, H. (2003) “El psicoanálisis en Idilio”. En *Sueños, Fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires: Ediciones fundación CEPPA.

WARBURG, A. (2007) “Cartas y fragmentos autobiográficos”. En L. Binswanger y A. Warburg, *La curación infinita*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

----- (2008) *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso.

WILLETT, J. (1997) *Heartfield versus Hitler*. París: Hazan.

WINNICOTT, D. (1972) *Realidad y juego*. Buenos Aires: Galerna.

OTRAS FUENTES

BORNUNDA, J. I. (1898) *Clave general de jeroglíficos americanos, manuscrit inédit publié par le duc de Loubat* [Joseph F. Loubat]. Roma: Jean P.Scotti.

BOURNEVILLE, D. y P. RÉGNARD (1878) *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Tomo II. París: Bureaux du Progrès médical.

BRIQUET, P. (1859) *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*. París: Baillière. Recuperado: 5/5/2012, <https://archive.org>

MONTMEJA, A. y J. RENGADE (1869) *Revue photographique des hopitaux de Paris*. París: Delahaye. <http://books.google.com.ar/>

REVISTA *Idilio* (1948 – 1951). Buenos Aires: Ed. Abril.

FILM *Freud, una pasión secreta*, de John Huston (1962).

FILM *Augustine*, de Alice Winocour (2012).

FILM *Accattone*, de Pier Paolo Pasolini (1961).

FILM *Pasolini l'enragé*, de Jean-André Fieschi (1966).