

ENSAYO PARA EL RASTREO PERFORMÁTICO DE LA MATERIA. DISCURSIVIDAD Y AGENCIA DE LO RESIDUAL-PRECARIO EN UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA SITUADA

Paula Trimano*

Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina

RESUMEN

Desde las artes visuales estamos en condiciones de problematizar aquellas figuras que, en todo orden social, son desviadas de los relatos hegemónicos con el propósito de mantener ocultas las fracturas de la «normalidad» imperante. En este caso, situado en el casco céntrico de la ciudad de Córdoba, Argentina, complejizamos situaciones que por su permanencia e insistencia terminan siendo naturalizadas y absorbidas como parte del escenario local, invisibilizadas y eyectadas hacia los márgenes de un abismo existencial. Con el objetivo de comprender y cuestionar cómo los medios de producción, los modos de consumo y las lógicas del trabajo –engranajes de la cultura material– impactan en la construcción de identidades y trayectorias de vida, se realiza un rastreo de materialidades precarias y residuales. Dicha práctica sigue el enfoque latouriano que comprende a las cosas como actantes –entidades no humanas que cumplen un rol activo en la interacción social– implicados en el proceso, por ser las lanzaderas que conectan puntos de sentido en el tejido de realidades.

PALABRAS CLAVE: materialidad, precariedad, residual, agencia, intermedialidad.

ESSAI FOR THE PERFORMATIVE TRACING OF MATTER.
DISCURSIVITY AND AGENCY OF THE RESIDUAL-PRECAIOUS
IN A SITUATED ARTISTIC PRACTICE

ABSTRACT

From the visual arts we are in a position to problematize those figures that, in every social order, are diverted from hegemonic narratives with the purpose of keeping hidden the fractures of the prevailing “normality”. In this case, located in the downtown area of the city of Córdoba, Argentina we complexize situations that, due to their permanence and insistence, end up being naturalized and absorbed as part of the local scenario, invisibilized and ejected towards the margins of an existential abyss. With the objective to understand and question how the means of production, the modes of consumption and the logics of work –gears of material culture– impact on the construction of identities and life trajectories, a tracing of precarious and residual materialities is carried out. This practice follows the Latourian approach that understands things as actants –non human entities that play an active role in social interaction– involved in the process, as they are the shuttles that connect points of meaning in the fabric of realities.

KEYWORDS: materiality, precariousness, residual, agency, intermediality.



INTRODUCCIÓN

Desde las artes visuales estamos en condiciones de problematizar aquellas figuras que, en todo orden social, son desviadas de los relatos hegemónicos con el propósito de mantener ocultas las fracturas de la «normalidad» imperante. Empezar tal tarea requiere un lenguaje visual que mueva las imágenes negadas de la sociedad y despierte la incertidumbre sobre las diferencias. Acontecimiento para el que asignamos a la alegoría como vehículo capaz de traficar dichas impresiones. Ya que ella «mezcla promiscuamente géneros, estilos y medios»¹, subordinando de este modo la técnica al enunciado. Pues en el temple evocativo de lo alegórico, encontramos la destreza discursiva para dar continuidad a la crítica inmanente del arte; al mismo tiempo que intentamos resistir al asedio de los ritmos mercantiles.

Aquí, a través de un caso situado —en el casco céntrico de la ciudad de Córdoba—² complejizamos situaciones que, por su permanencia e insistencia, terminan siendo naturalizadas y absorbidas como parte del escenario local³. A la par que son invisibilizadas y eyectadas hacia los márgenes de un abismo existencial. «El examen del mundo en una escala particular revela inmediatamente toda una serie de efectos y procesos que producen diferencias geográficas en los modos y niveles de vida»⁴. Se trata de un paisaje donde conviven estratos disímiles que se enredan en las diversas realidades de los actores involucrados. Lugar en el que nociones tales como desecho, propiedad, trabajo y precariedad asumen formas sumamente liminales y conflictivas.

Así, dado que el armazón concreto de lo urbano es captado a través de la acción de *rastrear*, recogemos del entorno multiplicidad de estímulos. Con miras a establecer una interacción sensorial «orientada a la cuestión cotidiana y primera de la cohabitación en un mundo plural»⁵. En este escenario vemos edificios, casas —en su mayoría de estudiantes y familias *medias*—⁶, oficinas. Palpamos algo de vegetación. Se escuchan ruidos de tránsito, plazas, comercios, bares. Una variedad de artefactos nos atraviesa: vehículos, luminarias, carteles, mobiliarios.

Hay además un flujo de cosas que emparentadas en la extensión espacial marcan presencias sutiles. ¿Por qué hablar de cosas y no de individuos? Porque en las dinámicas de *la calle* las reglas de propiedad son más flexibles y a menudo nos topamos con el rastro de un accionar. El encuentro es con la materia «tibia» por el

* Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Facultad de Artes (FA). E-mail: paulatrimano@gmail.com.

¹ Ticio Escobar, «El arte fuera de sí» (2004), en *Contestaciones* (CABA: CLACSO, 2021), 293.

² Argentina.

³ Circunscribimos el «casco céntrico» al microcentro de la ciudad y los barrios de su periferia.

⁴ David Harvey, *Espacios de esperanza* (Madrid: Akal, 2012), 98.

⁵ Baptiste Morizot, *Tras el rastro animal* (CABA: Isla Desierta, 2020), 166.

⁶ La noción «media», referente a la división de clases, resulta problemática y escurridiza debido a los contornos flexibles y difusos que asumen estas estructuras en la actualidad. No obstante, a falta de una descripción mejor, la usamos en este contexto para denominar un amplio sector de la sociedad cordobesa que puede acceder a vivir en las áreas urbanas mencionadas.

contacto con otro que a veces vemos pero muchas veces se nos escapa. Seguimos además la pista de un relato materialista que pone su atención en las consecuencias que la distribución desigual cristaliza en la gestión de experiencias concretas.

Para ceñir la trama, recortamos el corpus textual al análisis de las obras *Una casa a la intemperie*⁷; *Trabajos precarios*⁸; *Epanáfora: fregar y estrujar*⁹; *Cuerpo artefactual*¹⁰; y *Soy yo no soy*¹¹. Asimismo, distinguimos dos etapas: un primer momento que rastrea el espacio público en formato de archivo; registro donde lo humano aparece de manera tácita, en términos de ausencia. Mientras que un segundo momento, examina materialidades en profundidad e indaga en la figura de ensamble híbrido. Aun así, la metáfora laboral siempre estará latente; atravesando cuestiones de género y clase que emergen de la propia materialidad.

De modo que aquí, el foco está puesto en las cosas como actantes implicados en el proceso; entidades no humanas que cumplen un rol activo en la interacción social¹². Pues son las lanzaderas que conectan puntos de sentido en el tejido de realidades. Cúmulos materiales, más o menos organizados, aparecen aquí y allá, revelando ante la mirada reflexiva un grado manifiesto de perpetuidad. Hacemos referencia a materialidades que están cerca del desecho –generalmente a ras de suelo– pero todavía contienen la pulsión de uso activa. Desde allí insistimos en sembrar la duda ontológica sobre la cultura material; pugnando por el giro de las lógicas productivistas y consumistas que se imponen bajo el yugo del capital económico.

La poética se construye en un recorte estético definido entre lo residual y lo precario. Elementos que se involucran en la vida de trabajadores informales, frágilmente formales o personas en situación de calle. ¿Qué materialidades para qué cuerpos? Es una de las preguntas guía para seguir performativamente la trayectoria objetual, donde «la tendencia contemporánea predominante es considerar el mundo de las cosas como inerte y mudo»¹³. En oposición, la práctica de un *realismo agencial*, por decirlo en los términos de Karen Barad¹⁴, ofrece una apertura cognitiva hacia las densidades que pueblan los territorios. Con el fin de rescatar la discursividad de los despliegues híbridos en su cauce intenso de indicios mixtos.

Por lo dicho, entendemos lo residual como desecho o remanente –social, laboral, matérico–, mientras que la noción de precariedad abarca la inseguridad socioeconómica de la coyuntura contemporánea y define en simultáneo materialidades de estatus inseguro. Es decir, materiales que son relegados a un destino adverso

⁷ Paula Trimano, *Una casa a la intemperie* (2018-22).

⁸ Trimano, *Trabajos precarios* (2018-22).

⁹ Trimano, *Epanáfora: fregar y estrujar* (2020).

¹⁰ Trimano, *Cuerpo artefactual* (2020).

¹¹ Trimano, *Soy yo no soy* (2020).

¹² Bruno Latour, *Reensamblar lo social* (Buenos Aires: Manantial, 2008).

¹³ Marcel Mauss en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas* (México: Grijalbo, 1991), 19.

¹⁴ Karen Barad, *Meeting the universe halfway* (Durham: Duke UP, 2007).





Figura 1. *Una casa a la intemperie* (fragmento de archivo), 2018-2022.

respecto a su valía y utilitarismo¹⁵. Pues comprendemos que este flujo de cosas en su condición descartable o levemente recuperable forma parte de una red de asociaciones por la que fuerzas de diferente naturaleza –humanas y no humanas– tejen ecosistemas de vida al interior de una estructura dominante¹⁶.

Desde estas inquietudes enraizamos la práctica a su potencia micropolítica¹⁷. Dando entidad a lo residual/precario en cuanto integrante de una realidad yuxtapuesta. El eje está en el encuentro cuerpo a cuerpo con aspectos de lo social que se chocan a diario en una franja de territorio. Puesto que tales aspectos plantean «problemas que hablan sobre esa franja, pero que también hablan sobre el conjunto

¹⁵ Hal Foster, *Malos Nuevos Tiempos* (Madrid: Akal, 2017).

¹⁶ Latour, *Reensamblar lo social*.

¹⁷ La noción de micropolítica señala un ejercicio de lo político que se consume en el plano molecular de las voluntades individuales, en oposición al estrato molar ejercido por la figura del Estado-nación. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2010).

de la sociedad»¹⁸. No obstante, alejamos el vigor paternalista que tienta hablar por otros. Se evitan por ello consignas o argumentos que, dentro del corpus de obra, pudieran neutralizar o imponer un juicio moral sobre quienes, más que enfrentarse a dicha realidad, la hacen propia.

El trazo discursivo se forja entonces en su lógica de producción artística; y en la decisión de mirar hacia un régimen de valor específico. Con esto, la dimensión ética que tal práctica exige trae aparejada una forma de posicionamiento respecto al arte que se pliega a su definición como indisoluble –en tanto forma del discurso– de la órbita política. Tal ligazón entre forma de posicionamiento y forma del discurso no es otra que la planteada por Benjamin en términos de calidad y tendencia hace ya un siglo¹⁹. Pretendemos así develar al arte en su función política y social, entendiendo que, como dispositivo de enunciación, siempre se halla amarrado a un contexto.

ANTECEDENTES

Desde los años noventa, el impacto que supuso el desarrollo integral del capitalismo comenzó a mostrar sus efectos. Evento que en las artes visuales contemporáneas intensificó un viraje hacia el predominio de los procesos en detrimento de su histórica tradición objetual. Asimismo, el avance de la globalización hizo que esta transición –cuyo germen se palpitaba a fines de los años sesenta– esparciera sus síntomas a gran velocidad, tomando formas locales en este traslado. Entre estos signos de época, encontramos como maniobra de desmarcación y táctica de reacondicionamiento la espacialización del tiempo productivo. Hecho que abona el campo disciplinar para que el enlace cuerpo-materialidad exprese su caudal performático.

Este sucinto recorrido por el escenario global basta para ubicar el despliegue discursivo propuesto. Pues, dando inicio en el año 2018, se ve imbuido por el fortalecimiento de los sucesos precedentes mencionados. Emplazamiento en el que la «sociedad del riesgo»²⁰ ya es una realidad resonante y la precarización laboral se ha vuelto absolutamente palpable. Más aún, el marco geográfico al que se ancla la poética se ve signado por una constante situación de crisis; dando lugar a un fenómeno múltiple que se cuela en la dimensión heurística del texto visual.

En esta dirección, el tópico obrero –ampliamente tematizado dentro de los discursos del arte argentino– cuenta con un referente significativo en *La familia obrera*, de Oscar Bony²¹. En dicha obra Bony tensiona la reificación del cuerpo trabajador donde, «durante los diez días que duró la exposición, sentó a una fami-

¹⁸ Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica: Cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006), 142.

¹⁹ Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III* (Madrid: Grupo Santillana, 1998).

²⁰ Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo* (Barcelona: Paidós, 1998).

²¹ Oscar Bony, *La familia obrera* (1968).



lia obrera [...] a los que pagó un jornal por permanecer en una tarima»²². Ya en el año 1990 Liliana Maresca presentaba en Buenos Aires *Carro cartonero*. La instalación constó de un carro real junto a sus réplicas miniaturas realizadas en bronce. Vislumbró así «antes que nadie uno de los oficios que mayor cantidad de personas excluidas reclutaría durante los años siguientes»²³.

Con esto, en el caso particular que nos convoca, la obra de Francis Aljys *Las siete vidas de la basura*, realizada en México DF²⁴, fue un disparador influyente al momento de buscar mecanismos para descubrir ciertos circuitos económicos y sociales. Aljys pone pequeñas esculturas en bolsas de residuos que luego distribuye por la ciudad. A continuación, encara un recorrido por los mercados de pulgas mexicanos, esperando hallar sus objetos reinsertos en otro régimen de valor²⁵. Tal operatoria, que aquí es pensada desde la noción latouriana de *agencia*, abrió la reflexión hacia la «biografía de las cosas»²⁶, como potencia discursiva en tanto inscripción terrena.

Desde los estudios de la ciencia Latour nos da la llave de un relativismo que busca desmontar el idealismo científico de raigambre cartesiana²⁷. Su crítica estipula que este, al concebir la realidad desde el pleno gobierno de lo mental, aleja al mundo de lo concreto y con ello de su corporeidad práctica. Dicha fórmula, que después se hará radical en Kant, conduce a un absolutismo racionalista que separa cultura y naturaleza manteniendo la ficción de habitar un espacio vacío de acciones no humanas. Bajo este paradigma, la tierra que compartimos deviene el escenario donde otras formas de existencia sostienen el telón de fondo instrumental de lo humano. De modo que el lugar central que ocupa este modelo objetivista construye la visión única y universal de un «mundo exterior definitivamente perdido»²⁸.

El desglose que hace Latour del dispositivo científico moderno²⁹ incluye como alternativa una concepción activa de la materia. La que, unida al impulso de los *nuevos materialismos*, resulta fundamental para redibujar la dimensión ontológica de lo otro material³⁰. Tal ejercicio de dislocación perceptiva implica utilizar «argumentos y otros medios retóricos para provocar en los cuerpos humanos una apertura estético-afectiva hacia la vitalidad material»³¹. Se trata, pues, de practicar

²² Andrea Giunta, «Una estética de la discontinuidad», en Oscar Bony, *el mago: Obras 1965-2001* (Buenos Aires: Fundación Constantini I Malba, 2007), 27.

²³ MAKMA, «La belleza revulsiva de Liliana Maresca», en *Revista de artes visuales y cultura contemporánea* (2016), <https://www.makma.net/la-belleza-revulsiva-de-liliana-maresca/>.

²⁴ Francis Aljys, *Las siete vidas de la basura* (1995).

²⁵ Francis Aljys y Cuauhtémoc Medina, «Los siete niveles de la basura», en *Diez cuadros alrededor del estudio* (México: Antiguo colegio de San Ildefonso, 2006).

²⁶ Igor Kopytoff, «La biografía cultural de las cosas», en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas* (México: Grijalbo, 1991).

²⁷ Bruno Latour, *La esperanza de Pandora* (Barcelona: Gedisa, 2001).

²⁸ *Ibid.*, 19.

²⁹ Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

³⁰ Diana Coole & Samantha Frost (eds.), *New materialisms: Ontology, agency and Politics* (Durham & London: Duke UP, 2010).

³¹ Jane Bennett, *Materia vibrante* (CABA: Caja Negra, 2022), 13.

la disolución de los binomios que contienen a lo humano encerrado en la distopía patriarcal de un falso desierto. Ya que esta lo condena a un patrón de comportamientos pavorosos y autoflagelantes que compromete cualquier modo de subsistencia.

La reconfiguración no teleológica del tejido intersubjetivo y multiforme que desde estas perspectivas involucra «lo social», es requisito *ad hoc* en el insistente propósito de atacar la «máquina axiomática» capitalista³². Se trata así de seguir el rastro de las cosas mediante un trayecto singular que haga posible su transustanciación en signo. Para, desde allí, trazar perfiles sensibles, considerando simultáneamente el cuerpo «inserto en cuanto persona política en la circulación de capital»³³. En definitiva, interesa una parábola del proceso que siga indicios para identificar políticas del cuerpo trabajador, del cuerpo *lumpen*³⁴, del cuerpo artista, del cuerpo de las cosas.

Otro ejemplo es Thomas Hirschhorn, quien nutre su crítica buscando situaciones «en el cubo de basura capitalista»³⁵. El corpus artístico de Hirschhorn contribuyó a considerar las posibilidades estéticas de lo precario y el uso del rudimento técnico para fortalecer nociones vinculadas al *gasto* energético y material³⁶. Sus aportes brindaron herramientas para labrar una lógica económica que se reflejó en las dimensiones materiales, temporales y espaciales de la poética. Con esto, modos de formar como la recolección y la caminata; modos de ser de los artefactos obreros, domésticos o el desecho, trascienden limitaciones al transformarse en intensidad del lenguaje.

Si tal amalgama de artistas matizó cualidades en la primera etapa del proceso, en la segunda, caracterizada por tensar la figura de ensamble híbrido, se hicieron presentes antecedentes de la crítica feminista desarrollada en los años setenta y ochenta. La derivación estética sobre la que decantan los diferentes procesos de subjetivación designan rasgos aparentes que se estabilizan como inherentes a determinados actores, pero que se dan como consecuencia de las relaciones en el sistema productivo. Por ello el interés se centra, no en los objetos por su lado, ni en los sujetos por el otro, sino en el nexos cuerpo-materialidad gestado en el abigarramiento de la *tekné*.

Entre ellas, Martha Rosler aparece como referente ineludible del videoarte con perspectiva de género. En *Semiotics of the kitchen*³⁷, dismantela la fuerza oculta en el cruce del lenguaje y las acciones cotidianas en cuanto actos performativos de normalización. Por otra parte, Rebecca Horn³⁸ construye cuerpos-máquina con los que se integra a distintas situaciones. Mientras que VALIE EXPORT utiliza su nom-

2005).³² Gilles Deleuze, *Derrames: Entre el capitalismo y la esquizofrenia* (Buenos Aires: Cactus,

³³ Harvey, *Espacios de esperanza*, 145.

³⁴ Palabra proveniente del alemán que describe a quienes viven en los márgenes de la sociedad.

³⁵ Hirschhorn en Foster, *Malos Nuevos Tiempos*, 123.

³⁶ Ver Georges Bataille, «Noción de gasto», en *La parte maldita* (Barcelona: Icaria, 1987).

³⁷ Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen* (1975).

³⁸ Rebecca Horn, *Unicorn* (1970-72).



bre como logotipo en una estrategia comercial de su identidad devenida mercancía³⁹. Más aún, la serie de fotografías performáticas *Configuraciones corporales*⁴⁰ se acopla a formas arquitectónicas, con-fundiéndose con el paisaje en una trama sin jerarquías.

Por su parte, Ana Mendieta vaticina un poshumanismo incipiente, alegorizando en torno a una materia (orgánica si vale aquí la distinción) que se sublima con su corporalidad. Crea asociaciones ora alterando su cuerpo con barro, plumas, pelo, sangre, ora antropomorfizando materiales en distintos soportes de la naturaleza⁴¹. «Los bloques de tierra, los fragmentos de paja que se incrustan en ella [...], reiteran la tactilidad pero en un registro visual»⁴². Desde allí da forma a una compleja poética que vincula su interseccionalidad política con el contexto que habita.

Los trabajos mencionados fueron figuras clave para pensar el vínculo híbrido entre corporeidades y materialidades en el surco intersticial del dominio privado y el ámbito colectivo. Entre ellas se abre la inmensa brecha de sus estéticas singulares. Sin embargo, los puntos en común radican en el abordaje sublimatorio por medio del cual la forma del paisaje se enquistaba en las masas corporales. El Frankenstein teórico-práctico modelado en la mixtura de estos influjos visuales y escriturales se cose artesanalmente atravesando un largo trayecto de mediaciones. Cadena de traducción por la que se cuelan diferencias geográficas, económicas, políticas y sociales hasta lograr su forma particular en la porosidad del cuerpo interpretante.

Finalmente, la noción de performatividad tal como aquí se la toma sigue los trazos conceptuales de Jacques Derrida en el terreno de la lingüística⁴³ —en discusión con el desarrollo inicial de John L. Austin⁴⁴— y Judith Butler en los estudios de género⁴⁵. Derrida define los rasgos de la escritura como generalizables a todo el campo de la experiencia, en la medida en que se conserven los atributos de legibilidad e iterabilidad. Es decir, que desde la concepción derrideana estamos en condiciones de comprender a las cosas como inscripciones que comportan «una fuerza de ruptura con su contexto»⁴⁶. Puesto que sitúa al performativo en el orden del acontecimiento, identificando como rasgo estructurante el carácter ritual de su repetición⁴⁷.

Butler lleva más allá el análisis de Derrida y lo traslada desde la esfera lingüística hacia las políticas corporales⁴⁸. Este desplazamiento procura subvertir los roles de género instituidos bajo los efectos programáticos de una lógica binaria que

³⁹ La artista toma su nombre artístico de una marca de cigarrillos, «VALIE», a la que suma el apellido EXPORT. Este debe ser siempre escrito en mayúsculas y posee un diseño de logo que sostiene durante toda su carrera.

⁴⁰ VALIE EXPORT, *Körperkonfigurationen* (1972-82),

⁴¹ Ana Mendieta, *Siluetas* (1973-78).

⁴² Andrea Giunta, *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), 50.

⁴³ Jacques Derrida, *Márgenes de La Filosofía* (Madrid: Cátedra, 1994).

⁴⁴ John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona: Paidós, 1991).

⁴⁵ Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2007).

⁴⁶ Derrida, *Márgenes de La Filosofía*, 358.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Butler, *El género en disputa*.

disecciona y repliega los cuerpos en compartimentos estancos. No obstante, nos distanciamos de la lectura butleriana de la materia como «meramente fáctica» a la que opone la materialidad «dramática» del sujeto⁴⁹.

El impulso performativo del mundo material, proviene de su presencia significativa e iterativa; tras la que opera produciendo o transformando situaciones en el seno de una cultura⁵⁰. Una vez los objetos concebidos como actantes, el performativo los alcanza en la medida en que se destacan «como lo que explica el paisaje plagado de diferencias con el que comenzamos, los poderes dominantes de la sociedad, las inmensas asimetrías, el ejercicio aplastante del poder»⁵¹. Con este horizonte, emprendemos un circuito heurístico espiralado de apertura cognitiva; disposición física; capacidad de asombro; relativización y resignificación de la realidad concreta. El proceso en toda su extensión –que rebasa este fragmento– asume así como compromiso la aportación visual-sensitiva-reflexiva de imágenes que ayuden a trastocar las representaciones dogmáticas, opresoras y subsidiarias de los intereses mercantiles.

MATERIALES Y MÉTODOS

Dentro de la investigación performativa si hay un *a priori*, es la presencia de un cuerpo –el del investigador– involucrado como *filtro semántico* de un contexto determinado⁵²; donde «nuestras percepciones sensoriales, engarzadas a significaciones, dibujan los límites fluctuantes del entorno en que vivimos»⁵³. Por esto, al iniciar el planteo de la problemática a investigar, lo hacemos sabiendo que esta se halla amarrada a una forma de desplazamiento y traducción. Más aún, su corporeidad epistemológica la circunscribe a un plano situado que requiere de lo que, dentro del modelo interpretativo, se conoce como reflexividad⁵⁴; una actitud vigilante hacia las condiciones particulares de quien asume el rol de investigar.

Al examinar los métodos, la investigación en artes carece de paradigma, hecho que admite un margen de acción más amplio –y un marco institucional incipiente– comparativamente a otros campos de conocimiento. No obstante, la flexibilidad metodológica debería sostenerse como rasgo distintivo de su diseño indagatorio. Aun cuando sus bases alcanzaran solidez. Pues la invención y constante innovación de operatorias es propia de los procesos artísticos. Elemento constitutivo de su matriz cognoscente, poética y pedagógica.

⁴⁹ Judith Butler & Marie Lourties, «Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate Feminista: Público, privado y sexualidad*, año 9, vol. 18 (oct. 1, 1998): 296-314.

⁵⁰ Derrida, *Márgenes de La Filosofía*.

⁵¹ Latour, *Reensamblar lo social*, 108.

⁵² David Le Breton, *Cuerpo Sensible* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010), 40.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Rosana Guber, *La etnografía* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).



A propósito de la contemporaneidad, el síntoma heurístico –y holístico– de las producciones artísticas se ve exaltado. Lo que permite inferir que una metodología de investigación performativa debe al menos incluir dentro de su repertorio, modos de hacer singulares. Esto es, creados para fenómenos puntuales, en una relación de estrecha proximidad entre la demanda sensible de los procesos y la subjetividad artística. Componente que –desde una perspectiva interseccional– ya no trataría de ocultarse sino que, por el contrario, agregaría un plus de valor analítico⁵⁵. Por ello, al tratarse de un método de investigación y producción que prioriza la presencia del cuerpo como soporte, la singularidad deviene componente decisivo para construir una interpretación y una reacción del y hacia el mundo, que posteriormente se expresa abriendo una reflexión colectiva en instancias positivas.

Desde aquí, la acción de *rastrear* (oriunda del ámbito etológico), se instala como rúbrica metodológica con el fin de acentuar las marcas de animalidad técnica propias de la especie humana. Estas cualidades producen ecos que retumban en la extensión del cuerpo investigador y se diseminan en las diversas superficies de contacto. Donde las resonancias generadas hacia el interior y hacia el exterior de la obra funcionan en el plano de lo sensible. Lo sensible hacia dentro se pronuncia a partir del rastreo como operación que nuclea una disposición particular del cuerpo, una forma específica de desplazamiento, un acercamiento intuitivo a las cosas, observación, extrañamiento y diversos modos de registro. Mientras que lo sensible hacia fuera es encarnado por la interacción de producciones *intermediales* con los sujetos involucrados en el espacio de exhibición.

Dicho lo anterior, el proceso comenzó –ya lo dijimos, en el año 2018– con el registro fotográfico de aglomerados que se encontraban en la vereda. Casi siempre junto a tachos de recolección de basura. Cartones, trozos de objetos, zapatos, estructuras de hierro, entre otros, iban integrando una colección cada vez más densa. Los registros se fueron tomando rudimentariamente con el teléfono móvil. Aparato que se eleva, por su sujeción en el marco de los cuerpos, al orden de los atributos sensoriales de la «animalidad técnica» determinada. Desde allí, hicimos las fotografías siempre de paso a otros lugares, a partir del residuo energético del espacio temporal «trayecto». El que se distancia de la *deriva situacionista* en cuanto le es negada la condición de un recorrido trazado en la intencionalidad de la pérdida⁵⁶. Por el contrario, próxima a la idea de *táctica*⁵⁷, la caminata sucede como resistencia frente a la embestida de un tiempo productivo –de herencia posfordista– que ahoga todo esfuerzo de quebrantamiento.

⁵⁵ Ver «perspectiva de la acción» o «perspectiva inmanente» en Henk Borgdorff, *El debate sobre la investigación en las artes* (Amsterdam: School of the Arts, 2006).

⁵⁶ Guy Debord, *Teoría de la deriva*, trad. Internacional situacionista, vol. 1: La realización del arte (Madrid: Literatura Gris, 1999).

⁵⁷ Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano* (México: Iberoamericana, 2000).

Caminar como narrativa *outsider*⁵⁸, de una forma de traslado que tiende al abandono. Caminar para llegar, sí, pero ejercitando la desalienación en la demora del durante. Caminar como línea de fuga. Caminar mirando; practicando un simulacro de exotismo. Montar un contrarrelato turístico al retratar las ruinas urbanas con un celular gastado. Ruinas con el predicado común de la espera al abismo del desecho. Cosas que permiten trazar perfiles de filiación sensible. Aunque tal relación, al principio, radique solo en forma de palpito. En forma de una intuición que se escucha y se sostiene. El procedimiento insiste en reiterar la lógica hasta descifrar los vínculos que se tejen en ese entramado. Pues se espera con ello trascender la incompreensión desde una persistencia «que se vuelve significativa cuando descubrimos la diferencia sutil entre una imagen y otra, entre una acción y otra»⁵⁹. Donde lo que se presenta como opaco y fragmentado comienza a hacerse evidente en la acumulación de imágenes.

La operatoria se sostuvo de manera casi ininterrumpida durante un lapso temporal de cuatro años. Esta involucró tanto la caminata y el registro como su conjunta sistematización en un archivo. Cuya lectura hermenéutica ulterior permitió establecer vínculos para recalcar contenidos. Dichos contenidos emanaban de la totalidad retratada, pero ganaban cohesión y discursividad al apartar o reunir determinadas características. Así, *Una casa a la intemperie* se compuso en la agrupación de hallazgos de artefactos domésticos evocativos del arquetipo casa⁶⁰. La metáfora de recordar una casa se configuró para manifestar tanto la habitacionalidad exterior –realidad de muchos que se hace ostensible en las calles de Córdoba– como la escasez de excedente con valor de uso que irrumpe en la capital cordobesa.

Las «muestras» se fueron clasificando en un archivo abierto que luego expusimos en forma de cuadrícula diagramática. La retícula del diagrama –nuevamente emerge la figura de Descartes– permitió la aprehensión de lo real construido. Recurso con el que pudimos reunir las capturas para una comparativa morfológica. Al mismo tiempo que el montaje nos dio margen para recodificar lo que antes estaba diluido por las calles de la ciudad. «El diagrama no solo redistribuye el flujo temporal y subvierte el orden jerárquico del espacio, también nos revela rasgos que previamente eran invisibles»⁶¹. Con esto, seguimos cuestionando la repartición del espacio idealizado cartesiano y resulta siempre provisorio en caso de encontrar otros modos efectivos de organización semántica.

El divorcio de las imágenes en distintos archivos dispuso otra agrupación, dando origen a la obra-archivo *Trabajos precarios*⁶². En ella la alegoría persigue matices de lo laboral entre los que identificamos el trabajo obrero, limpiavidrios, carto-

⁵⁸ Sobre esta condición social ver Howard Becker, *Outsiders* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012).

⁵⁹ Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (CABA: Fundación arteBA, 2014).

⁶⁰ Trimano (2018-2022).

⁶¹ Latour, *Esperanza de Pandora*, 83.

⁶² Trimano (2018-2022).



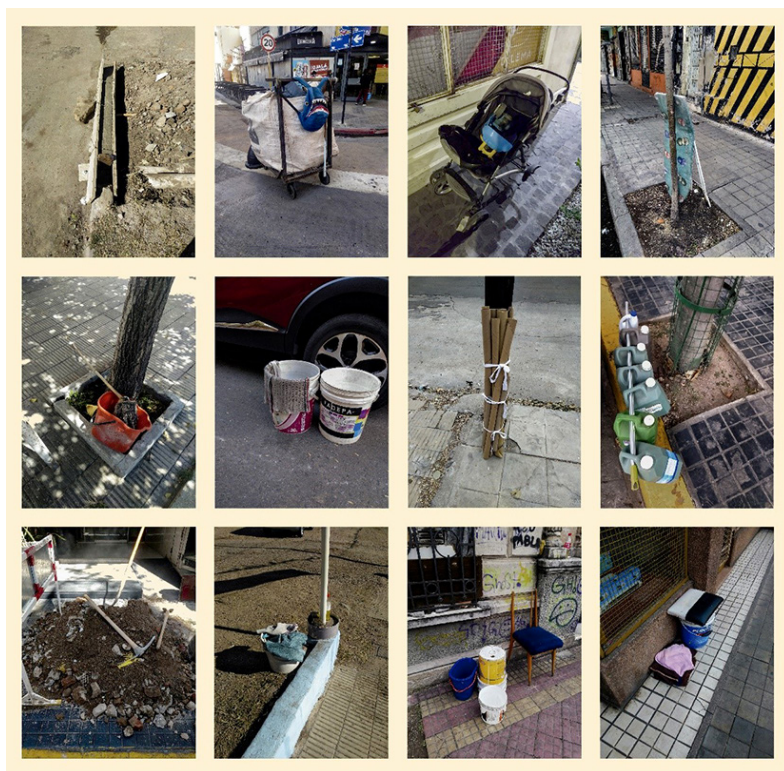


Figura 2. *Trabajos precarios* (fragmento de archivo), 2018-2022.

nero, materno, doméstico, entre otros. De esta manera, los registros tomados desde la amplitud categorial de lo residual-precario se fortalecieron por ideas de fuerza. Esto es, a través de la selección de ciertos atributos que se repiten hasta configurar lo «típico» de los empleos mencionados. En esta dirección, la lectura de las cosas en clave vincular, vibrante y constitutiva trata de hacer foco allí donde es indispensable reelaborar la conexión motriz con lo sensible para que nadie quede obliterado en su función productiva.

Llegados a este punto, el proceso atravesó ramificaciones que por ganar claridad hemos recortado. Sin embargo introduciremos que, durante la construcción del archivo, el rastreo dio con elementos que se recolectaron para el corpus poético. El cruce entre el registro fotográfico y la recolección bifurcó la práctica; ya que a raíz de este acontecimiento la exploración alternó entre el recogimiento de impresiones dispersas y un plano ensimismado en la indagación de objetos particulares. Razón de un desdoblamiento entre aquellas técnicas desplegadas al exterior del espacio público y las adecuadas para observar el territorio privado.

De este modo, inició el examen en profundidad de la *rejilla* como herramienta icónica del trabajo –históricamente femenino– de lo doméstico. Entre estas



Figura 3. *Epanáfora: fregar y estrujar*, fotogramas.

obras, la *videoperformance Epanáfora: fregar y estrujar* trabajó en la reiteración mimética de acciones coyunturales en la vida del trapo⁶³. Como el título permite ver, se repitieron dos operaciones consistentes en frotar múltiples trapos a ras del suelo, alternando con la torsión de los mismos por estrujamiento. La idea pone el acento en la trama tautológica de la vida doméstica; practicando un vaciamiento de sentido por desnaturalización iterativa. Se trata de reincidir hasta la disolución del contenido tácito que se fija a la materia. Además de poner en primer plano la pulsión de vida oculta en la fricción de las manos con el objeto.

Con el fin de arrojar luz sobre el carácter protésico de la cultura material, la práctica primaria de la *videoperformance* recién descrita actuó de bisagra para desembocar en operaciones de sujeción. Etapa en la que probamos encastres y superposiciones que dieron origen a las obras *Cuerpo artefactual* y *Soy yo no soy* como piezas integrantes de este repertorio⁶⁴. En la primera experimentamos asociaciones de encastre híbrido, exaltando el choque consumado entre fuerzas productivas heterogéneas. La obsesión allí es la definición y modelado de los cuerpos, territorio en el que se establecen roles de género y jerarquías –como verán un cuerpo femenino ensamblado a una valla obrera arranca a ambos de sus escenarios habituales–. En concomitancia, el fondo maquetado de cartón expresa la condición precaria del

⁶³ Trimano (2020).

⁶⁴ *Ibid.*



Figura 4. *Cuerpo artefactual*, 113 × 166 cm, *fotoperformance*.

universo laboral (artístico, obrero, femenino, doméstico), y refuerza la idea de constructo, que, como tal, queda dispuesto a ser desmontado.

En el caso de la obra *Soy yo no soy*, tensionamos el entorno virtual de lo metasocial en su trabazón matérica. Desde aquí se abre la pregunta sobre las representaciones identitarias que se articulan en estas mediaciones. ¿Qué atributos se desplazan? ¿Qué se recorta en ese espacio de producción simbólica? Más aún al considerar la masa crítica que no tiene acceso tecnológico. Ya suponiendo que exista una entrada a la virtualidad, ¿cómo se publicita una vida residual-precaria? El cartel –perteneciente a la esfera comercial– entabla una parodia de la propaganda que se funda en antagonía al ideal estético publicitario.

El corpus descripto retruena en sus relaciones, donde las obras dialogan entre sí y traman un espacio-tiempo particular. Este converge en forma de instalación y se nutre en la reflexión colectiva una vez que llega a espacios de circulación. Su estética inmanente se define en las reverberaciones conceptuales, mediales, éticas, materiales y tonales; la que coloca a la técnica como subsidiaria a un modo de operar. Esto se debe a que la praxis ajusta sus tácticas en el entorno, siempre atenta a las propuestas que de este se desprenden. Con esto, conducimos acciones en la alternancia de formatos y herramientas; constantemente en busca de procedimientos que dialogan con el contexto. Hasta armar una narrativa que va desde la finitud de la presencia performativa hacia la infinitud de sus posibles recepciones.



Figura 5. *Soy yo no soy*, 119 × 84 cm cada uno, carteles escaneados.

RESULTADOS

En la primera etapa del proceso, encontramos el rastro de cosas que mostraron una actividad diferente al excedente considerado basura. Tales restos se acomodan en la vereda generalmente sin empaquetar, hecho que excluye su recolección por parte del servicio oficial de residuos. La retirada del sistema de recolección que «entierra la basura»⁶⁵ da paso a otras formas de economía que se construyen por debajo de la línea del desecho. De aquí que en ocasiones llegan a institucionalizarse como «cooperativas de cartoneros». Las cosas que se recogen dan cuenta de un circuito económico general donde el descarte de objetos con valor de uso es casi inexistente. Motivo por el que estas cosas son desviadas a la condición de «material»⁶⁶. Con esto, su recuperación da forma a un trabajo conocido bajo el nombre de «cartonear». Asimismo, la categoría «cartonero» engloba técnicas de «catación» que no

⁶⁵ Sebastián Carenzo, «Desfetichizar para producir valor, refetichizar para producir el colectivo: Cultura material en una cooperativa de “cartoneros” del Gran Buenos Aires», *Horizontes Antropológicos*, año 17, n.º 36 (jul./dic. 2011): 15-42, Porto Alegre, 19.

⁶⁶ Sebastián Carenzo, «Desfetichizar para producir valor...», 15-42.



se restringen a la materialidad del cartón. No obstante, su nombre es acuñado por el lugar arquetípico que forjó el oficio ante el embate de la crisis económica argentina del año 2001.

Es así que lo que infrecuentemente puede aprovecharse en su forma previamente manufacturada aparece como mobiliario en la escenografía vital del «pobre» o como herramienta en los trabajos residuales⁶⁷. A esto se añaden los empleos que sin estar por debajo de la línea del desecho son asumidos por las clases sociales más bajas. Lo que sucede por las condiciones de desgaste físico –cuerpos precarios, residuales, descartables– que tales trabajos exigen. Los materiales precarios que entran a esos espacios laborales cargan con el maltrato que extraen del mundo de la vida. De modo que ofrecen un retrato calcado de la violencia que igualmente portan los cuerpos intrincados a esas objetualidades. Dicho examen puede trasladarse a otros órdenes de filiación humana no humana, y nos deja ver rasgos constantes para determinar patrones visuales.

Si bien el cauce de la pesquisa se mantuvo en los lindes de la visualidad poética, el hallazgo en sus postrimerías del estudio citado sobre una cooperativa de Gran Buenos Aires⁶⁸, y el encuentro fortuito con una cooperativa cordobesa llamada «La Victoria», permitieron corroborar datos que –en otro grado de análisis– se desprendían de la selección material retratada. La narrativa visual guiada por la intuición y el rastreo sensible desembocó así a lugares comunes desde donde se trazaron enunciados coherentes sobre un contexto particular. Hecho que sienta un precedente empírico propiamente artístico, donde el método intuitivo arribó a marcas expresivas que encontraron su correlato en otros campos disciplinares y experienciales. Esto, desde un esquema acorde a sus lógicas e intereses inmanentes que da la pauta para una transdisciplinariedad no antropofágica desde donde cotejar estrategias y probar contaminaciones sumamente ricas. Más todavía sin perder la particularidad medular de su heurística experimental, práctica, corporal, poética, intuitiva y afectiva.

Por su parte, la exploración profunda del trapo de rejilla plasmada, entre otras obras, en *Epanáfora: fregar y estrujar* fue posible gracias al trabajo previo realizado en el rastreo archivístico. A través del cual maduramos la reflexión sobre el universo trabajador y sobre lo residual-precario. La convivencia de ambas etapas robusteció una praxis compleja e integrada que favoreció la puesta en común de parámetros comunitarios y particulares. Desde esta base elaboramos factores subjetivos en el marco de repercusiones colectivas. Asimismo, la elección de la materialidad rejilla se fundó en la cercanía vincular que permitió acceder, desde la figura investigadora, a formas enunciativas genuinas y no esquemáticas. Situación plausible de abrir resonancias en otras subjetividades con realidades similares.

Por su parte, los enunciados *Cuerpo artefactual* y *Soy yo no soy* que sondearon metafóricamente la idea de ensamblajes híbridos conforman el fragmento irre-

⁶⁷ Un claro ejemplo de esto son los tachos de pintura que utilizan los limpiavidrios para lavar autos.

⁶⁸ Carenzo, «Desfetichizar para producir valor...», 15-42.

ductible de una exploración vincular con la materia abigarrada a la corporalidad humana. El cuerpo como campo de disputa entrena retóricas asociativas que insisten en trastocar el orden dominante; atravesando variaciones del lenguaje-poético-corporal como consecuencia del proceso reflexivo. Es más, esperamos que tal «rito de pasaje»⁶⁹ ayude a transformar la interpretación material, aportando visibilidad sobre las formas vigentes en su cruzamiento enmarañado de poderes y constreñimientos.

El recorrido que proyectamos intenta sostener la vista sobre «la carga material de la acción: el instante de sustitución, en el momento mismo en el que el futuro signo es extraído»⁷⁰. Por lo que comprendemos al arte como la puerta de ingreso a los trozos dispersos de una realidad que rechaza devorarse en el lenguaje. Antes bien, extender un puente que junte fuerzas discursivas-activas para sacudir los cimientos de la ortodoxia productivista. Pauta de una política molecular que exige un contacto directo con las cosas y una atención constante sobre las prácticas.

CONCLUSIONES

Observar la materia en clave de agencia y performatividad realza la capacidad discursiva de las presencias concretas con las que coexistimos. Cosas cuya inscripción contextual está dotada de fuerzas heterogéneas y sensibles que conflictúan, tensionan y definen sentidos en el plano experiencial. Tal enfoque nos acerca a la lectura de la cultura material como producto de una reiteración constante de acciones que se enganchan a la percepción de lo real. Con esto, la relación que estrechamos con el entorno es consecuencia del efecto iterativo de un sistema productivo que se halla estabilizado y encerrado en su propio cerco hermenéutico. El armazón de este constructo, lejos de inocente, se impone a través de intereses históricamente instalados. Allí donde la dicotomía cultura-naturaleza destierra los cuerpos a su exilio ontológico; alimentando la fantasía aporética de morar un escenario «vacío» de presencia y abarrotado de cosas supuestamente inofensivas.

En Córdoba –y en toda la Argentina–, el anclaje artefactual de lo residual y lo precario compone gran parte de la ecología de la calle. Tal viscosidad material trasluce un sistema de planificaciones colapsadas y dislocadas de los ciclos naturales, que desemboca en conductas extractivistas en el territorio. Movimiento articulado por los poderes dominantes de turno; explícitamente encarnado en las figuras de dirigentes políticos y círculos financieros empresariales. Lo argüido se hace evidente desde las múltiples dimensiones que a nivel colectivo e individual podemos abarcar. Sin embargo, el rastreo sistemático de las materialidades mencionadas asistió a la problematización de ciertas lógicas opresivas desde la pregnancy de los lenguajes visuales. Espacio discursivo donde la recolección, el compostaje y registro alimenta

⁶⁹ Victor W. Turner, *El proceso Ritual* (Madrid; Taurus, 1988).

⁷⁰ Latour, *La esperanza de Pandora*, 65.



un corpus de obra que conforma la micropolítica de una producción artística eco-socialmente comprometida.

Asimismo, se entiende que el alcance del problema se enreda en la propagación global de una visión civilizatoria que empieza ya –o eso deseamos– a desmoronarse. Para dar paso a nuevas narrativas horizontales y acompasadas con el exuberante «resto» de los vivientes. A tal fin es necesario elaborar estrategias de enunciación y prácticas de enrolamiento que vayan en consonancia con la escucha activa de temporalidades y perspectivas no humanas. Pues se entiende que la red de artificios que como humanidad hemos creado seguirá incrustada en el ordenamiento de la superficie. Tras lo que reclama el desafío colectivo de retraducir lo otro material desde la aceptación de este acontecer.

Tal parece que en un sistema «constituido sobre la quiebra de todos los códigos y las territorialidades», la tarea sea quizás emprender la búsqueda de nuevos códigos, afines a un descentramiento de lo social que incluya esta vez otras cosmologías. Acudir así a los relatos silenciados, mudos y relegados en su simbología inerte para ensayar operaciones que permitan reconocer y exaltar la contingencia de nuestro mundo objetual. Con ello, seguir insistiendo en el intento de desbaratar las estructuras asimétricas palpables en la trama de lo cotidiano.

La interpretación urdida –que insistimos en señalar, escapa rotundamente a posicionarse como vocera de un sector social– es situada, corporal, subjetiva, experienciada y examinada –desde en una lectura necesariamente distante– sobre los hechos efectuados. La misma pretende ubicarse en la tilde del interrogante, es decir, en la pregunta por la existencia. ¿Qué materialidades para qué cuerpos? ¿Cómo replantear las lógicas productivas? Tal es la potencia generalizadora que permite a este enclave poético colocarse en una agenda de interés trascendente a toda barrera geográfica. Con la certeza de que el nivel de vida del que gozan unos se traslada al índice de necesidad que sostienen otros; y este cálculo escalar se hace extensible a cualquier grado de análisis.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad La Laguna de Santa Cruz de Tenerife por extenderme la invitación para escribir el presente artículo. Este se desprende de la participación en el Congreso RADAR; organizado en el marco de su institución. Asimismo, dejo expresa gratitud hacia quienes emprenden la tarea de abrir espacios para la reflexión sobre las implicancias de investigar en artes. Dado que se trata de un campo incipiente, en cuanto a la práctica de pensar desde ahí una transdisciplinariedad que no la coopte, el cruce de experiencias y enfoques resulta fundamental. Por ello, aprovecho la especificidad del Congreso para proponer un complejo ejercicio metatextual y de autoanálisis *poiético*; como instancia posterior en la recogida de datos y producción artística de una investigación en artes.

RECIBIDO: octubre 2022; ACEPTADO: julio 2023



BIBLIOGRAFÍA

- ALYS Francis y MEDINA, Cuauhtémoc. «Los siete niveles de la basura», en *Diez cuadras alrededor del estudio*. México: Antiguo colegio de San Ildefonso. 2006. http://francisalys.com/books/San_Ildefonso_full.pdf.
- APPADURAI, Arjun (ed.). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo. 1991.
- AUSTIN, John L. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós. 1991.
- BARAD, Karen. *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke UP. 2007.
- BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. Barcelona: Icaria. 1987.
- BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo: Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós. 1998.
- BECKER, Howard. *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*. Madrid: Grupo Santillana. 1998.
- BENNETT, Jane. *Materia vibrante*. CABA: Caja Negra. 2022.
- BRETON, David le. *Cuerpo Sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados. 2010.
- BUTLER, Judith y LOURTIÉS, Marie. «Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», en *Debate Feminista: Público, privado y sexualidad*, año 9, vol. 18, pp. 296-314. 1998, octubre 1. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/526.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós. 2007.
- BORGENDORFF, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam: School of the Arts. 2006.
- CARENZO, Sebastián. «Desfetichizar para producir valor, refetichizar para producir el colectivo: Cultura material en una cooperativa de “cartoneros” del Gran Buenos Aires», en *Horizontes Antropológicos*, año 17, n.º 36 (jul./dic. 2011), pp. 15-42. Porto Alegre. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832011000200002>.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano: 1 Artes de hacer*. México: Iberoamericana. 2000.
- COOLE, Diana y FROST, Samantha (eds.). *New materialisms: Ontology, agency and politics*. Durham & London: Duke UP. 2010.
- DEBORD, Guy. *Teoría de la deriva*. trad. Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte. Madrid: Literatura Gris. 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Derrames: Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus. 2005.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Márgenes de La Filosofía*. Madrid: Cátedra. 1994.
- ESCOBAR, Ticio. «El arte fuera de sí (2004)», en *Contestaciones: Arte y política desde América Latina*. CABA: CLACSO. 2021.
- FOSTER, Hal. *Malos Nuevos Tiempos: Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal. 2017.
- GIUNTA, Andrea. «Una estética de la discontinuidad», en *Oscar Bony, el mago: Obras 1965-2001*. Buenos Aires: Fundación Constantini I Malba. 2007.



- GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2011.
- GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* CABA: Fundación arteBA. 2014.
- GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños. 2006.
- GUBER, Rosana. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2012.
- HARVEY, David. *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal. 2012.
- LATOUR, Bruno. *La esperanza de Pandora: Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa. 2001.
- LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial. 2008.
- LATOUR, Bruno. *Nunca fuimos modernos: Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2012.
- MAKMA. «La belleza revulsiva de Liliana Maresca», en *Revista de artes visuales y cultura contemporánea*. 2016. <https://www.makma.net/la-belleza-revulsiva-de-liliana-maresca/>.
- MORIZOT, Baptiste. *Tras el rastro animal*. CABA: Isla Desierta. 2020.
- TURNER, Victor W. *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus. 1988.
- KOPYTOFF, Igor. «La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como Proceso», en Arjun Appadurai. (ed.). *La vida social de las cosas*. México: Grijalbo. 1991.

