

## CAPÍTULO 8

### ¿Cómo restaurar la fuerza sensitiva de las imágenes? Reflexiones en torno a Benjamin y Didi-Huberman

*Sofía Delle Donne y Paola Belén*

Uno de los intereses primordiales de Walter Benjamin consiste en construir un modo de restaurar la fuerza sensitiva de las imágenes que la estetización de la política les quita. Esto es, piensa cómo devolver la mirada, cómo revertir la organización de la percepción sinestésica que cae en el adormecimiento. Toma posición porque quiere invertir dialécticamente la estética, recobrar su modo cognitivo de estar en contacto con lo real. En este sentido, la relectura sobre la temática de Didi-Huberman abrirá la afirmación de que la imagen toca lo real.

Buck-Morss realiza un análisis sobre el ensayo “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” y, en primer lugar, contextualiza el período en que Benjamin escribe. De este modo, expone la forma en que se extiende la política como espectáculo en torno a un mundo televisual, particularmente desde el fascismo. Por ello, Benjamin, desde sus escritos, alerta sobre la alienación sensorial que es el nodo principal de la estetización de la política. Esta condición sensorial es propia de la modernidad. Desmontar el bloqueo de la actividad política como práctica humana de transformación se inscribe dentro de una humanidad que busca en la guerra la satisfacción artística de los sentidos mediante la técnica. La humanidad moderna es objeto de contemplación de sí misma: su propia aniquilación deviene como goce estético de primer orden.

Llegado a este punto, Benjamin le exige al arte romper la anestesia, “restaurar la fuerza sensitiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino ‘atravesándolas’” (Vera Barros, 2015: 161).

En este capítulo<sup>1</sup> resulta interesante retomar las consideraciones benjaminianas en torno a la Estética y a la Historia del Arte a fin de abordar cierta producción artística contemporánea, desde prácticas que logran desbordar el paradigma moderno y se sirven de las tecnologías del modo sugerido por Benjamin.

En tal sentido, como señala Giunta (2010: 23), el uso creativo e intensivo de los archivos se ha convertido en uno de los aspectos más sobresalientes del arte contemporáneo, y esto ha sido examinado desde marcos que le asignan carácter innovador, densidad teórica y, también, un sentido utópico a dichas prácticas.

Asimismo, los archivos habilitan a pensar la cuestión de la multiplicidad de dimensiones temporales, en tanto permiten poner en diálogo contextos y voces de distintos lugares y momentos

El archivo puede pensarse, además, desde la posibilidad de escritura de otras historias, en tanto generador de alternativas de relectura. Esto se pone en evidencia al considerar que sus documentos están abiertos a una nueva opción que los seleccione y recombine creando una narración diferente y un sentido novedoso dentro del archivo dado.

*Archivo caminante* es un proyecto de Eduardo Molinari<sup>2</sup>, que surge como tal en el año 2001. Se trata de un archivo en proceso constante, conformado por copias del Archivo General de la Nación, documentos propios nacidos a partir de *caminar como una práctica artística estética* y archivos basura, publicidades o fragmentos de los medios masivos de comunicación. Este corpus de obra fue utilizando diversos soportes y siendo parte de diferentes experiencias<sup>3</sup>.

Una de ellas es *El Camaleón*, presentada en el año 2011 en la muestra colectiva Taller Central, en el Museo de Antioquia (Colombia). Dicha obra, que es una instalación al mismo tiempo que una publicación literaria, realiza una selección de archivos a los que se les aplican procedimientos poéticos a fin de desenmascarar las maquinarias hegemónicas del poder, que se ejecutan sobre nuestra cotidianeidad. Las constelaciones de imágenes son ordenadas con la intención implícita de romper la linealidad histórica, para ser parte de otras historias, de nuevas creaciones de sentido. De este modo, se apuesta por un pensamiento crítico respecto a las narrativas históricas dominantes, mediante la utilización de un lenguaje poético.

*Diarios del odio*<sup>4</sup>, de Jacoby<sup>5</sup>, constituye una intervención realizada en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, en octubre del 2014. Esta obra plantea la utilización de archivos inusuales: aquellos provistos por los comentarios de lectores de diarios en versión digital. Este acervo es tomado por el artista y puesto en conjunto para potenciar poéticamente su impacto.

---

<sup>1</sup> Este escrito se inscribe en una investigación realizada en el marco del sistema de Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas (CIN, 2015). Directora: Silvina Valesini. Co-directora: Paola Belén

<sup>2</sup> Eduardo Molinari (1961), artista visual argentino. Docente e Investigador del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Es, además, uno de los coordinadores del espacio cultural La Dársena-Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística.

<sup>3</sup> Actualmente se lo puede visualizar en <http://archivocaminante.blogspot.com.ar/>.

<sup>4</sup> La obra puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=73eXjgRURwg>.

<sup>5</sup> Roberto Jacoby (1944) es un artista visual y sociólogo argentino. En 2009, es uno de los fundadores del Centro de Investigaciones Artísticas. En 2010, expone la controvertida pieza *El alma nunca piensa sin imágenes*, en la Bienal de San Pablo.

Las paredes del espacio de exhibición son escritas con carbonilla, replicando los comentarios que los usuarios de dichas páginas web efectúan sobre diferentes noticias. Aquí los archivos, aportes interactivos previos a la conformación de la obra, son sacados de su plataforma de mediación original, para presentarlos mediante mecanismos visuales y frente a nuevos lectores.

El soporte de los archivos es la sala misma, donde el autor, en conjunto con Syd Krochmalny, decide convocar a amigos para reescribir los comentarios efectuados en los diarios online.

Para analizar las obras detalladas, resulta imperioso reflexionar acerca de la estética contemporánea, siguiendo los postulados de Benjamin. Lo interesante de la lectura que realiza Buck-Morss en su ensayo *Estética y "anestésica": una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte*, reside en que logra situar, precisamente, el gran quiebre conceptual de la modernidad mediante el cual Benjamin reconduce la estética hacia su origen etimológico. De este modo, la autora remite a que *Aisthētikos* es el término que se refiere a *percibe a través de la sensación*, mientras que *Aisthēsis* es *la experiencia sensorial de la percepción*.

Con Benjamin, la estética da un vuelco y se redime dialécticamente "al comenzar a describir el campo en el cual el antídoto contra el fascismo se despliega como respuesta política" (Veras Barros, 2015: 161). Desde esta construcción epistémica, el campo de la estética no es el arte como ideal sino la realidad y su materialidad. En la experiencia estética importa el rol del cuerpo, del *sensorium* corporal como la frontera que media entre lo exterior y lo interior. Éste es el aparato que emerge como la parte externa de la mente.

Casi en contraposición, si los sentidos son concebidos como huella incivilizada e incivilizable, la modernidad intentará corroer esta resistencia, con su búsqueda por culturizarlo y entrenarlo mediante el gusto. Para la época en que Benjamin escribe, éste era el término vigente asociado a la estética. Se encontraba invertido en relación a su concepción de imagen dialéctica, si consideramos que, en vez de relacionarse con la experiencia de los sentidos, se aplicaba primordialmente al arte como idealismo, a lo imaginario antes que a lo empírico y a lo ilusorio antes que a lo real. Además de afirmar, Buck-Morss prosigue y describe que el hombre moderno se produce a sí mismo desde la ilusión narcisista del control absoluto que le otorga su fe en la imaginación creativa que deviene en libertad.

Benjamin afirma que la percepción se vuelve experiencia, en tanto pueda vincularse con recuerdos sensoriales del pasado. Por ello, sostiene que la mirada de la memoria puede irrumpir el ensueño o adormecimiento del hombre moderno, en el cual el sistema sinestésico opera bajo la orden de detener los estímulos tecnológicos que propongan un shock perceptual.

En la propuesta de Benjamin no se trata, entonces, de educar los sentidos sino de restaurarlos, de devolvernos la mirada crítica. El bombardeo de la sobreestimulación de imágenes anestesia. Buck-Morss, entonces, afirma: "La inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar en 'contacto' con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente" (Vera Barros, 2015: 177).

Las obras nombradas en este capítulo se escapan a las fantasmagorías que Benjamin encuentra en ciertos artefactos mecánicos que pueden engañar los sentidos, mediante la percepción de la realidad manipulada por la técnica. Para Benjamin, durante la modernidad, gran parte del arte ingresa en el campo de la fantasmagoría como entretenimiento, como mercancía<sup>6</sup>.

El modelo epistemológico de Benjamin se sustenta en el origen-torbellino (incertidumbre, movimiento) que es capaz de complejizar el abordaje de las imágenes en la multiplicidad de temporalidades en las que están inmersas. Su propuesta choca con el modelo del progreso histórico. Hacia dentro, del campo de la Historia del Arte confronta con la historia-deducción propuesta por el historiador del arte Erwin Panofsky, sustentada desde el símbolo y la iconología.<sup>7</sup> Didi-Huberman añade a este desacuerdo las lecturas de Platón por parte de Benjamin, su interés en la antropología como también por la alegoría en controversia con la lectura neokantiana de Panofsky. Estas tensiones abren una grieta por la que la Historia del Arte propugnada por Benjamin caerá en el desinterés, mientras que la insistencia en los íconos será parte primordial del programa histórico-artístico moderno.

Retomar la propuesta de Benjamin acerca de una historia que supera la linealidad fija e interrumpida es de gran ayuda para analizar las producciones artísticas contemporáneas. Señalar que su modelo epistemológico fue dejado de lado y, por encima de éste, se eligieron otros. Invita a preguntarse cuál era el grado de peligrosidad de sus reflexiones. Didi-Huberman (2011) recuerda que fue Erwin Panofsky quien excluyó del Instituto Warburg a Benjamin y resalta que su *historia a contrapelo* fue un giro de suma importancia en la comprensión de la historia que otorgaba importancia al pasado como memoria y no como hecho fijo.

Gran parte del pensamiento de Benjamin se sustenta en una mirada minuciosa tal como la de un antropólogo. Es a la vez material y psíquica, se interesa por los despojos, busca la dialéctica y piensa en el pasado no como hecho en sí, sino como memoria.

En este sentido, los archivos usados en producciones artísticas son objetos materiales que se ponen en juego, se vinculan, trastocan sus funciones del pasado, se despliegan en sus múltiples temporalidades y símbolos. De este modo, se permiten asistir como pases de magia en la obra de Molinari o como relecturas del odio en aquella de Jacoby.

Como ya se dijo, Benjamin renuncia al modelo de progreso histórico y se refugia en su sintagma “tomar la historia a contrapelo”. La historia no será entonces algo fijo ni un proceso sin interrupciones. El archivo como eje de producción en las obras citadas toma la historia y se la apropia, la atraviesa desde el fragmento, interesado por llevar su propio saber a las discontinuidades y los anacronismos del tiempo.

---

<sup>6</sup> Buck-Morss aclara que Marx utiliza el concepto para describir el proceso mediante el cual se echa un velo sobre las mercancías, ocultando el rastro del proceso productivo que las produjo (Vera Barros, 2015).

<sup>7</sup> Erwin Panofsky fue uno de los discípulos del historiador del arte Aby Warburg. Elaboró un método tripartito para abordar las imágenes: análisis pre-iconográfico, análisis iconográfico e interpretación iconológica. De ello se desprende una lectura unificada del objeto de estudio que ayuda a desentrañar su significación. La búsqueda de los valores simbólicos, como así también su interpretación, son abordados por la iconología. Se añade: “la iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición de sus formas” (Panofsky: 1979: 45).

El anacronismo es clave en la concepción de la historia del arte que Didi- Huberman concibe en relación intrínseca con el desarrollo epistémico benjaminiano. No parte de los hechos en sí mismos, sino del movimiento dialéctico que el historiador deberá potenciar. Emerge el pasado como hecho de memoria. “La ‘revolución copernicana’ de la historia habrá consistido, según Benjamin, en pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo, al del pasado como hecho de memoria, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material” (Didi-Huberman, 2011: 19). El historiador actúa desde el presente como receptor e intérprete, con la mirada minuciosa del antropólogo, interesado por los desechos de la historia. En esta actividad todo es anacronismo, porque tiene la dimensión de la impureza en donde sobrevive el pasado.

Benjamin se sirve de la energía infantil que remite al juego infantil para explicar el rol del historiador. Las acciones que éste realiza, además de revolver, de clasificar, implican dormir sobre los objetos en desuso u olvidados y despertarse después de haber soñado sobre ellos. En esta intersección entre el dormir y el despertar (el sueño y la vigilia para Freud), se erige el conocimiento.

El proceso cognitivo se corre del privilegio de la razón moderna, del desciframiento de la iconografía en la Historia del Arte, de la cronología precisa de la historia. El conocimiento aquí es imagen, imagen que no imita las cosas sino que más bien traza una distancia ante ellas. Fulguración es el término que Benjamin utiliza para abarcar lo visual y lo temporal unido en la imagen dialéctica. Esta fulguración ilumina por un instante, y hace visible la auténtica historicidad de las cosas que, acto seguido, quedan veladas. Contener para sí este relampagueo, individual o colectivamente, implica fusionar diferentes temporalidades. Luego, la imagen se convierte en dialéctica en suspenso, queda latente.

De este modo Didi-Huberman introduce la imagen- malicia en la historia. La astucia de la malicia se desplaza en el tiempo, aparece, se presenta, se escabulle. Este tipo de imagen requiere de un montaje de diferencias que abre todo el abanico temporal. Antes de que las imágenes tuvieran una historia, se encuentran sobredeterminadas respecto al tiempo. Por lo tanto, Didi-Huberman considera que conllevan en su propio devenir la memoria. Aquí reina la soberanía del anacronismo. La imagen ofrece posibilidades simbólicas pero no encuentra en sí misma su sentido. Didi-Huberman propone analizar las imágenes desde sus manipulaciones del tiempo, se opone a que sean analizadas bajo el ángulo de la correlación unívoca entre “el artista y su tiempo”.

El anacronismo parece surgir en el pliego exacto de la relación entre imagen e historia; las imágenes, desde luego, tienen una historia, pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma: “su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa” (Didi-Huberman, 2011: 48).

Anacronismo y montaje propician memoria. Esto es asumir la paradoja de que sólo hay historia en las tensiones entre los cortes y las uniones. El anacronismo es a la vez ficción de historia (se concede todos los permisos frente al orden temporal, pudiera ser la clausura de la

historia) y, al mismo tiempo, apertura de historia; supone una complejización de los modelos tempo- rales, una fenomenología atenta a los procesos de la memoria. Para Didi-Huberman, la historia demuestra que no es interesante excepto en el montaje, donde se fusionan las cronologías y los anacronismos.

La imagen sintomática encierra, por lo menos, una doble paradoja visual y temporal. La visual, es la de la aparición: sabemos que un síntoma sobreviene, no avisa, irrumpe el curso lineal. La imagen síntoma irrumpe el curso normal de la representación, más bien se trata de lo inconsciente de ella. La paradoja del síntoma es, en primer lugar, el despojo de lo no observado y, en segundo lugar, es el montaje como procedimiento que activa el potencial cognitivo que alberga lo minúsculo olvidado.

El anacronismo es parte de la paradoja temporal, ya que el síntoma no se presenta en el momento esperado, generalmente se repite, tal como dice Didi- Huberman (2011: 64), como “una vieja enfermedad” que irrumpe la historia cronológica, se puede pensar como un inconsciente de la historia.

Ahondar en los lineamientos propuestos por Didi-Huberman implica posicionar el anacronismo como un paradigma central de la investigación histórica, en tanto el síntoma es la conjunción entre la diferencia y la repetición, apertura repentina y la aparición de una supervivencia.

Didi-Huberman entiende la imagen como concepto operatorio y no como simple soporte de la iconografía. Es necesario recordar que una reflexión de la imagen requiere un pensamiento de la psiquis, que implica el síntoma y el inconsciente, es decir, hacer una crítica de la representación. No podemos pensar la imagen sin una noción de tiempo, que implica la diferencia y la repetición, el síntoma y el anacronismo, una crítica de la historia sometida totalmente al tiempo cronológico. La paradoja del anacronismo necesita que la imagen como objeto histórico sea analizado como síntoma; se reconoce su presentación cuando se la inserta en la larga duración del tiempo que se demuestra latente en el presente. Esto se manifiesta en los gestos mímicos de la imagen-superviviente de Warburg<sup>8</sup>, que Benjamin retoma en su *Libro de los Pasajes* donde se cuelan afinidades mágicas y relaciones del mimetismo del tiempo anacrónico. Dicha obra de Benjamin, escrita entre 1927 y 1940, se caracteriza por su condición de trabajo inacabado y la ausencia de linealidad. En este punto, cobra importancia su concepción de la imagen dialéctica como método de indagación histórica, a través del cual el historiador contrapone objetos heterogéneos, fragmentos o ruinas para dar voz a detalles que de otro modo quedarían en silencio, invisibilizados. La paradoja temporal termina de desplegarse cuando se pone en juego aquella aseveración de “tomar la historia a contrapelo”; el historiador hace valer todas las temporalidades implícitas, y analiza sus complejidades de ritmos y contrarritmos.

La doble paradoja en la imagen es la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de la historia, y “para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo

---

<sup>8</sup> Aby Warburg fue un historiador del arte (1866-1929). Se interesó por las supervivencias y los encuentros de diferentes temporalidades -incluso las contradictorias- en las imágenes. Para Warburg, estos gestos emergen de manera inesperada, se podría afirmar que de modo sintomático.

absoluto” (Didi-Huberman, 2011: 143). En este sentido, la historia del arte *cronológica* no puede existir porque cada nuevo síntoma, cada nuevo reconocimiento de supervivencias obliga a volver al juego y, como sostiene Didi-Huberman, da la impresión que allí la historia del arte no existía. “Es a partir de la situación actual –del presente dialéctico- que el pasado más lejano debe analizarse en sus efectos de autodesciframiento ‘profético’” (Didi-Huberman, 2011: 146).

Volviendo a las obras seleccionadas, pueden establecerse algunas relaciones con lo hasta aquí planteado. Molinari selecciona diferentes archivos intervenidos que conforman la totalidad de un circuito a transitar. Son diferentes imágenes que, originalmente, no coincidieron temporalmente, tampoco en su soporte, ni en su circulación. Montar estas diferentes visualidades le permite activar una mirada crítica que se pone en juego cuando el espectador se deja sorprender. También permite crear una constelación, en el sentido benjaminiano, a través de documentos poéticos que develan los trucos de magia que nos atraviesan “en nuestras vidas contemporáneas al interior del semiocapitalismo”<sup>9</sup> (Archivo Caminante, 2011).

Las producciones visuales de Molinari son fragmentos, nos dejan la libertad de asociarlas, moldearlas, montarlas, hacerlas y deshacerlas mediante nuestra imaginación. Atentan contra aquello que Benjamin llamó fantasmagorías, y pareciera vincularse con el semiocapitalismo que el artista nombra en la editorial de *El Camaleón*. El semiocapitalismo es el modo de producción en el cual la acumulación de capital se hace mediante signos que actúan sobre la psiquis social. En la noción de fantasmagoría, la técnica cumple un rol fundamental, muy parecido a las consecuencias del semiocapitalismo, que Buck-Morss señala como un gran espejo:

“(…) en donde la imagen que devuelve está desplazada, reflejada en un plano diferente, en el que uno se ve como un cuerpo físico divorciado de la vulnerabilidad sensorial; un cuerpo estadístico, cuyo comportamiento puede ser calculado, un cuerpo actuante, cuyas acciones pueden medirse con respecto a la “norma”; un cuerpo virtual, que puede soportar los shocks de la modernidad sin dolor” (Vera Barros, 2015: 195).

Aquí, la tecnología no se utiliza como ampliación de sentidos, sino más bien que se repliega sobre ellos como protección. Potenciando la ilusión, crea el “yo” como mecanismo de defensa.

Molinari dispone su trabajo con archivos de tal modo que pareciera comprender la estética al modo de Benjamin. Potencia el rol del cuerpo en tanto el formato es una instalación que el espectador debe recorrer y descubrir. Se basa en detalles, en comparaciones, en gestos nimios que conforman una experiencia sensitiva. La mirada es llamada a relacionar las imágenes y estallar la multiplicidad de sentidos. Los vínculos no son azarosos, responden a pases de magia<sup>10</sup> que activan y le otorgan una lectura posible (y flexible) a la relación entre las imágenes

<sup>9</sup> “La nueva esfera de producción, que yo denomino semiocapital, se centra en la creación y en la mercantilización de dispositivos tecnolingüísticos, que poseen una característica semiótica y una tendencia a la desterritorialización.” (Berardi, 2011, citado en Molinari, 2011: 43)

<sup>10</sup> La instalación se divide en cuatro trucos de magia que intentan confundirnos para mantenernos en una vida ilusoria, alejándonos de vincularnos críticamente con ella. Existe una paradoja y un uso de la ambigüedad en estos pases mágicos ya que terminan revelando relaciones que poco tienen que ver con el adormecimiento psíquico. Los cuatro pases de magia son: invisibilización, levitación, camuflaje y disfraz.

que se presentan. Aquí la historia del arte no existía, se conforma en las imágenes dialécticas, en lo sintomático de ellas, en su orden anacrónico.

En cuanto a *Diarios del Odio*, Jacoby y Krochmalny elijen que la escritura se realice con carbonilla. En ese material ven la carga de lo volátil. Esta cualidad la utilizan poéticamente para evidenciar que los archivos-comentarios en internet se pueden borrar tan fácilmente como pasando un plumero sobre las cenizas de carbonilla. Conjuntamente con esta estrategia ponen en cuestión la noción documento-verdad, fuertemente arraigada en la concepción del diario como medio masivo de comunicación.

Las diferentes caligrafías con las que se escriben las palabras o frases, evidencian el trabajo conjunto y el interés por resaltar entre sí los aportes. En una entrevista realizada por el Fondo Nacional de las Artes (que subsidia la intervención mediante el Premio a la trayectoria 2013), Jacoby reflexiona acerca de la fuerza que adquieren los comentarios unidos en una misma obra. A ello se puede agregar que la unicidad de cada trazo, de cada mano que realizó la escritura sobre la pared, refuerza las cualidades de fragmento y convierte los aportes en imágenes.

En los comentarios aparecen referencias a la utilización de la palabra “negra/o” como insulto despectivo: *negros de mierda, viuda negra, El racismo se evita evitando a los negros*. Estos archivos-comentarios, fragmentos que componen la posición política de algunos lectores, cambian de contexto y de escala. La amplitud frente a la proporción humana cambia de tamaño y con ello aportaría aún más al sentimiento de sorpresa. Se añade a ello que el título de la obra funciona como un paratexto que activa la referencia crítica hacia estos fragmentos de archivo. Si bien los comentarios son rescatados en su individualidad, el término *diarios* les devuelve su contexto, primero de circulación, y es puesto en tensión con la noción de *odio*. Los artistas logran romper la estabilidad del espacio y tiempo en que se despliegan los comentarios, arriesgando su posición frente a ello: imprimiendo sarcásticamente el odio, presentándolo sin la posibilidad de que se escuden bajo el ala de la ironía.

Los comentarios son de diferentes diarios y artículos, en la obra conviven diferentes temporalidades, no se encuentran fechados ni ordenados de modo cronológico. Los mensajes transcritos ahora son una parte anacrónica de la historia, fulguran desde el fragmento, destellan desde la fugacidad de la experiencia de visitar la sala su historicidad. Ahora son parte de una intervención que reclamó el juego de varios amigos que se lanzaron a escribir las paredes. Los artistas, como niños, desmontan el lenguaje de los archivos-comentarios y realizan un montaje en su imagen-malicia.

## Consideraciones finales

Ambas obras pueden analizarse como producciones en las cuales lo que se propone es, precisamente, pensar la historia a contrapelo, lo político en ellas es presentar a los sobrevivientes de la opresión. Los sometidos por el semiocapitalismo o los sujetos dignos de odio son interpelados desde la estética contemporánea. Para problematizar sobre dicha disciplina resultan indispensables los aportes de Benjamin y Didi-Huberman. La producción de conocimiento se propone en estos casos el modo simbólico de establecer relaciones con la(s) realidad(es) que restaura(n) las fuerzas sensitivas anestesiadas por la estetización de la política. Los artistas trabajan con el pasado como memoria, como movimiento, se rehúsan a la historia dada. Interpelan a los archivos, los devienen imágenes y nos devuelven la mirada. ¿Podemos acceder a ello?

## Bibliografía

- Didi-Huberman, G. (2011.) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Giunta, A. (2010). "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". *Errata. Revista de Artes Visuales* (1) [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina/>.
- Molinari, E. (2011). *El camaleón*. Medellín: Fondo editorial del Museo de Antioquia.
- (2011). "El Camaleón 6: Archivo Caminante en MDE11". En *Archivo Caminante* [en línea]. Consultado el 15 de abril de 2015 en <http://archivocaminante.blogspot.com.ar/search/label/EI%20Camal%C3%A9on?updated-max=2011-10-11T16:38:00-07:00&max-results=20&start=12&by-date=false>
- Panofsky, E. (1979). "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento". En *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Vera Barros, T. (2015). *Estética de la Imagen. Walter Benjamin*. Buenos Aires: La Marca Editora.