



## Relaciones entre escritura e instalación en la primera etapa del trabajo de Nuno Ramos: hacia lo viviente fuera de marco

Victoria Cóccharo<sup>1</sup>

Instituto de Literatura Hispanoamericana

Universidad de Buenos Aires

Universidad de las Artes

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

victoriacoc@gmail.com

**Resumen:** Si bien el trabajo de Nuno Ramos como artista plástico es prolífico y va desde cuadros hasta esculturas, instalaciones y performances, hay, en un gran número de ellas, un trabajo en torno a la palabra. Entre 1990 y 1995 Nuno Ramos produce una serie de instalaciones en las que la escritura ingresa mediante materiales, los cuales ponen en tensión la legibilidad. A su vez, en *Cujo*, su primera publicación de 1993, puede pensarse al espacio textual como instalación que toma características de las obras plásticas. Así como la instalación excede los marcos de la obra de arte para conquistar el espacio, *Cujo*, al quitar los marcos de lo literario, incluye un detrás de escena (o un fuera de cuadro) y crea un espacio en que *lo viviente* (fuera de marco) se inscribe.

**Palabras clave:** Lo viviente – Nuno Ramos – Instalación – Fuera de marco

**Abstract:** While the work of Nuno Ramos as a plastic artist is prolific and ranges from paintings to sculptures, installations and performances, in a large number of them, he works with words. Between 1990 and 1995, Nuno Ramos produces a series of installations in which writing enters through materials, which strain legibility. At the same time, in *Cujo*, its first publication of 1993, the text can be thought as an installation. Just as the installation exceeds the frames of the work of art to conquer space, *Cujo*, by removing the frames of literature, includes a 'behind the scene' (or an *out of frame*) and creates a space in which *the living* (outside of frame) is inscribed.

**Keywords:** The Living – Nuno Ramos – Installation – Out of Frame

---

<sup>1</sup> **Victoria Cóccharo** es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y se encuentra realizando un doctorado en la misma institución con el apoyo de una beca del CONICET. En su tesis investiga la relación entre la literatura y lo viviente en literatura contemporánea de Argentina y Brasil, a partir de obras de João Gilberto Noll, Nuno Ramos, Verónica Stigger, Leandro Ávalos Blacha, Pablo Katchadjian. Desde 2016, imparte clases de teoría y crítica literaria en la Universidad Nacional de Artes y desde 2015 coordina el área de literatura del espacio cultural La Sede. Ha publicado artículos académicos, traducciones, ensayos y poemarios.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Si bien el trabajo de Nuno Ramos como artista plástico es prolífico y va desde cuadros hasta esculturas, instalaciones y performances, hay, en un gran número de ellas, un trabajo en torno a la palabra. De las instalaciones que incluyen palabras me voy a concentrar en un conjunto producido entre 1990 y 1993 en las que la escritura ingresa mediante materiales, a diferencia de otras, más recientes, en las que ingresa como sonido, a través de la reproducción de grabaciones de voces que leen un guión escrito por el propio Ramos.

Nuno Ramos comienza a mediados de la década del 80 a realizar pinturas de gran tamaño con esmaltes y cartones, pero es en 1989 cuando monta *Cal*, su primera instalación. La serie en la que la escritura ingresa mediante materiales recorre los años posteriores: *Breu* (1990), en la que el texto está escrito en el suelo con carbón y cubierto de resina; los *Vidrotexto* 1, 2 y 3 (1991), en las que se escribe con vaselina también en el suelo o en paneles de vidrios y sobre charcos de aceite; *Aranha* (1991) donde escribe con resina; *Canoa* (1992) donde escribe con cal y *111* (1992), nuevamente con vaselina, sobre la pared y, además, sobre un tul. A través de la misma técnica aunque con diversos materiales, en todas ellas aparecen fragmentos de *Cujo*, su primera prosa, publicada posteriormente, en 1993. Así como la escritura había avanzado sobre las instalaciones, en *Cujo*, la instalación conquista a la escritura. Mi idea es que en unas y otra la instalación aparece como una forma que puede alojar a lo viviente fuera de marco (o el fuera de marco de lo viviente), que entiendo de tres modos: afuera de los marcos de reconocimiento de las vidas en el sentido que lo piensa Judith Butler en *Marcos de Guerra*, afuera del marco del individuo como ilumina la teoría de la individuación del filósofo francés Gilbert Simondon y, en su línea, afuera de *lo actual* en el sentido de Deleuze; y, por último, afuera de formas, taxonomías y categorías de un pensamiento sobre la *vida* en cuanto organismo o de la naturaleza en tanto ciclos productivos.



## 1

Hay, en las instalaciones, una serie de giros centrípetos o excéntricos, de movimientos hacia afuera. En primer lugar, la instalación es una forma que, en la historia del arte, como ha señalado Boris Groys (101), excede los marcos de la obra de arte para conquistar el espacio, movimiento que insiste aún en las obras que Ramos realiza para colgar de la pared, ya que en ellas los materiales avanzan hacia fuera del cuadro (como las series *Quadros*).<sup>2</sup> En segundo lugar, en particular en la serie delimitada, aparecen escrituras *afuera del marco* de la página, que se depositan principalmente sobre el suelo, dimensión que es una constante en el trabajo de Nuno Ramos: si los cuadros o las esculturas tienden hacia la forma instalación, la instalación tiende siempre hacia el suelo. El tercer movimiento que operan es hacia afuera de la visibilidad y legibilidad, debido a que las letras tampoco tienen marcos o contornos. Por esa falta de bordes delineados pierden contraste y se funden con su fondo o soporte: en el caso de 111, el blanco de la vaselina se continúa con el blanco de la pared, mientras que en *Vidrotexto 1*, lo blando de la vaselina se mezcla con la oleosidad del aceite, en *Vidrotexto 2* las letras se desdibujan abajo de una capa transparente pero opaca de resina, en *Vidrotexto 3* pierden legibilidad por multiplicación, ya que dos “capas” de texto se superponen una sobre otra. Así las vería una mirada miope, una visión, entonces, afuera del marco de los anteojos que le harían enfocar. En el extremo de esta serie que activa la paradoja de tensar la legibilidad pero maximizar la presencia, están las instalaciones *Mácula* (1994) y *Milky Way* (1995) en cuyas paredes se despliega un texto escrito en grandes caracteres de braille, en puntos de 10 y 30 centímetros de diámetro. Estas instalaciones para ciegos de manos gigantes junto a las que tienen escritura con materiales

---

<sup>2</sup> Las series *Quadros* aparecen de modo intermitente a lo largo del trabajo de Ramos y es un claro ejemplo de la ausencia de marco. En estas, a causa del estallido de colores y trozos de materiales hacia fuera de la superficie que los contiene, el marco deja de verse y de funcionar como contenedor de esa materia pictórica. El título, el nombre “cuadrado”, viene a reponer allí lo ausente, pero lo ausente es no metaforizable (no se titulan, por ejemplo, “catarata de restos” o “fuga pictórica”), solo se lo puede llamar por su nombre como, veremos, a los presos de Carandirú, asesinados brutalmente.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

convocan no ser leídas -o no únicamente- con los ojos, anunciando una huida de lo visual hacia lo táctil que Ramos profundizará en su trabajo, lo cual también se hace evidente en los diferentes tipos de texturas, rugosidades, bajorrelieves, volúmenes y temperaturas que expresan los materiales que elige (redes, alambres, peluches, tules, metales, polvos y hornos) e irán construyendo su lenguaje formal. Es mediante lo táctil, lo borroso, lo soluble, lo transparente y lo opaco que Ramos indaga la potencia de una visión *desobrada*, por eso cuando hay espejos, como en *Vidrotexto 2*, estos no refractan una imagen sino que se convierten en “cosas-mapa para hombres ciegos”, como dice el texto allí escrito, generando, así, un afecto, una sensación, más que un sentido.

Esta es la primera estrategia a través de la cual estas instalaciones inscriben *lo viviente* fuera de marco, entendido aquí como aquellas vidas que no son reconocidas como tales, que están afuera de los “marcos de reconocibilidad” (Butler 19-22). Si tenemos en cuenta los años de producción de estas obras (entre 1990 y 1995 hasta *Milky Way*), estas podrían ser tanto las de los desaparecidos por las dictaduras militares (vale recordar que, a diferencia de Argentina, en Brasil no existió un Juicio a las Juntas y sus primeras elecciones democráticas fueron en 1989), pero también las vidas precarizadas en el contexto de los noventa, como efecto de la implantación del modelo neoliberal. Este trasfondo aparece en un texto que se repite en 3 instalaciones: *Vidrotexto 1*, *Vidrotexto 3* y *Canoa*. Leo un fragmento: “Olho o desfile das vitrines misturadas, a prata enlutada dos seus brilhos e o cortejo fúnebre das mercadorias (...) Estou deitado embora vertical, contra a corrente também aérea dos em pé caídos, assim dormidos e sem raiz, mortos movidos” (Ramos *Obra completa* 58). La circulación de mercancías que activó el sistema neoliberal, pero también un modo de subjetivación (el consumidor, el empresario de sí, etcétera) y una forma de vida que Silvia Schwarzbock ha llamado con precisión “vida de derecha” (45), aparece en la cita como el cortejo fúnebre de esas muertes pasadas y presentes, no visibles, aspecto que ponen en acto los materiales. A su vez, hay que tener en cuenta que en estas



instalaciones la visión es “desobrada” en el contexto de la expansión de los medios de comunicación que instalaron una gramática exhibitiva de lo real (pensemos en el furor de las cámaras ocultas en los años noventa). Entonces, si, por un lado, reponen lo no visible dentro de la exhibición absoluta del espectáculo medial, recordando que *sobreexposicion* es *subexposicion* como indica Didi-Huberman (14), por otro, convierten a las borrosidades en texturas, mapas sensibles que demandan ser leídos. Así dice un texto de *Vidrotexto 3*: “vamos a lavar la piel de un muerto, quiero estudiarla, leer su mapa” (Ramos *Obra completa* 62). Por eso, si bien en ellas la instalación no enmarca sí crea *superficies de inscripción*, aquello que, como recuerda Jean-Luis Déotte (27) retomando a Lyotard, permite que el acontecimiento tenga lugar.

En estas instalaciones, entonces, lo viviente fuera de marco encuentra formas de presencia mediante la borrosidad y como textura pero en ambos casos son frágiles. En efecto, las *escrituras* son *frágiles* porque están a punto de borrarse: las que están hechas con polvo pueden volarse; las de vaselina, pueden diluirse en otros materiales (como en *Vidrotexto 1 y 3*) o desprenderse y caer de la pared que la sostiene (en el caso de 111). Sin embargo, a pesar de su fragilidad, no borran su presencia: la contundencia del material y el tamaño que adquieren las instalaciones dan cuenta de ello. La tensión legibilidad-presencia recorre esta primera serie de instalaciones de Nuno Ramos.

## 2

En el texto de la instalación *Aranha* (1991) encontramos una enunciación en primera persona emitida por un fósil parlante, a partir del cual quiero pensar otro afuera.

Eu quis ver mas nao o vi. Eu quis ter mas nao o tive. Eu quis. Eu quis o deus maso nao o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho maso os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. A grama alta quase nao me deixava ver. Estava morto desde o comencinho. (...) Quis o homem, mas nao este aquí. Quis um deus,



mas nao este aquí. (...) Estava morto bem morto desde o comencinho da primeira planta. Era um fósil da primeira planta mas nao esta planta aí. Quiz dizer: esta planta aí. Quis olhar, olhar, olhar ito aquí. Estava debruçado sobre a grama alta sem me mexer. Estava bem morto e quis dizer isto aquí (Ramos *Obra completa* 66).

No se trata de un fósil que evoca una zona prehistórica que convoca la idea de una naturaleza originaria a partir de la cual surgiría la vida, sino que está muerto desde el comienzo, es un umbral –pasado y presente– de lo viviente. Casi existe: podría haber sido y no fue o podría ser y no es, una zona que, entonces, es parte del presente como *latencia*. Es un fósil pero no el de “esta” planta que está “ahí”, sino de otra, que nunca existió, que aún no existe, que podría existir, que podría haber existido. La filosofía de la individuación de Simondon nos puede ayudar a figurar este umbral. Para no extenderme, de su teoría voy a traer solo el concepto de lo *preindividual* del cual se sirve para presentar al ser en tanto que no-uno. Esta zona de no identidad que anida en los sujetos, es lo que entiendo vía Simondon como una *latencia no actualizada*. El individuo, desde esta perspectiva, tiene un afuera de marco, un exceso que se presenta como potencia de mutación y a partir del cual, entonces, amplifica la existencia. Es a partir de lo preindividual, interpretado como reserva cargada de potenciales o en palabras de Muriel Combes “una energía potencial” (29), que emerge la novedad en el ser y la transformación en lo social.<sup>3</sup> Como lo preindividual permanece como reserva, pues “lo preindividual subsiste tras la operación de individuación” (52), continuamente se abre la posibilidad de aparición de lo nuevo. La parte preindividual, el exceso a partir de donde el individuo puede transformarse,<sup>4</sup> aparece en la instalación *Aranha* no utópica sino topológicamente ya que

---

<sup>3</sup> “...la zona preindividual donde se produce la novedad es anterior a todo objeto como a todo sujeto” (Combes 94). Para la teoría de individuación simondoneana no hay seres constituidos sino que la individuación es un proceso de modulación: “el individuo, aprehendido desde el punto de vista del proceso individuante de donde emerge, no es un ser definitivo, acabado de tan pronto advenido. Es el resultado parcial y provisorio de la individuación por el hecho de que, guardando con él una reserva de preindividual, es capaz de individuaciones plurales” (44).

<sup>4</sup> “Se llamará sujeto a la realidad constituida por el individuo y la parte de pre-individual que lo acompaña en tanto vive” (65).



ocupa un lugar “aquí” y habla desde el suelo, siendo parte de él. El suelo habla y llama,<sup>5</sup> y a esa imantación que opera el suelo que Nuno Ramos responde creando placas de texto y vaselina que expresan *virtualidades*.

Desde aquí, entonces, el fósil de *Aranha* es esa latencia que habla desde el suelo, es esa inefectuación, exceso o desfase que activa el proceso de individuación. Si el ser está tensionado por el no ser, en lo viviente está “lo muerto desde el comienzo”, un afuera de marco que sin embargo motoriza nuevos modos de ser. Esta zona fósil de lo existente es latencia o *virtual*, para usar el concepto de Deleuze, quien, siguiendo a Simondon lo concibe como la parte no actual de lo real.<sup>6</sup> En este sentido decimos que es un fósil contemporáneo, potencia no actualizada pero que forma parte del presente y lo convierte en un espesor temporal que tensa la cronología: la muerte en el comienzo. No actual pero real, agujero de presente en el presente, *umbral* móvil que amplía *lo vivo*.<sup>7</sup> Lejos de los marcos del humanismo, hace tiempo que dejamos de averiguar ¿qué es el hombre?, y más cerca de Spinoza empezamos a pensar ¿qué puede un cuerpo? Ahora, con Nuno Ramos, podemos preguntar: ¿qué puede un viviente en tanto que fósil?

### 3

Si en las instalaciones conviven elementos, materiales, texturas y palabras en el espacio de la muestra, el espacio textual de *Cujo* (1993) puede ser pensado como instalación que convierte a la literatura en un suelo en el que se reúnen fragmentos.<sup>8</sup> En *Cujo*, la escritura adquiere propiedades del

---

<sup>5</sup> Se trata de un insistente “chamado do chao” que atraviesa el trabajo de Nuno Ramos, como ha precisado Eduardo Jorge siguiendo un verso de Drummond de Andrade.

<sup>6</sup> “Lo virtual no se opone a lo real sino solamente a lo actual. Lo virtual posee una plena realidad, en cuanto virtual...Lo virtual hasta debe ser definido como una parte estricta del objeto real -como si el objeto tuviera una de sus partes en lo virtual y allí se hundiera como en na dimensión objetiva” (Zouravichilli *Vocabulario* 113. Ver también: Sauvagnargues 27).

<sup>7</sup> Gabriel Giorgi piensa los acontecimiento de materia de Nuno Ramos en términos de “sobrevidas” refractarias a los marcos de lo humano. de la nación. del suieto. de la memoria. Las sobrevidas materiales permanecen en el tiempo. aguierean el presente, rearticulándolo más allá de cualquier voluntad, pedagogía y hasta inconsciente. (Giorgi 127).

<sup>8</sup> Esta propuesta de “instalación escritural” de la que el artista se aleja en *O pao do corvo* para esbozar una trama narrativa, retorna fuertemente en *Ó* (un “texto-instalación” en palabras



cuaderno de notas (por ejemplo, la dispersión), el apunte (en la brevedad) y la lista (en la enumeración), formas que ocupan fragmentariamente el texto y lo usan como su espacio de reunión. Nos enfrentamos, entonces, a un conjunto de apuntes, anotaciones y aforismos. Los límites de lo literario se amplían hacia lo que en otro caso hubiera quedado por fuera, en un estadio ‘anterior’ al libro: su boceto, su esbozo, su esquema. *Cujo*, al quitar los marcos de lo literario, incluye un detrás de escena. En esta prosa, la preparación del libro y el libro son lo mismo, volviendo visible lo que podríamos llamar los umbrales de la literatura. Ubicarse “fuera de cuadro” lo pone en diálogo con las tensiones a lo visible/legible que en las instalaciones se realizaba por la elección de materiales transparentes o que se invisibilizaban (vidrio, tules, vaselina, cera, parafina, látex), tensión que en la instalación textual se despliega al construir una legibilidad hecha de saltos debido a la dispersión de los fragmentos textuales.

Sin marcos, la escritura de *Cujo* parece habitar una superficie que lo ha desordenado y quebrado. Es un texto atravesado por lo que podríamos llamar, siguiendo a Jane Bennet, una “lógica de la turbulencia”, la cual no ordenaría al mundo mediante dualismos sino como un campo en turbulencia en el que diversas materialidades colisionan (11). La vibración en el texto es encarnada como imagen y como sonido, por un lado aparece y desaparece sobre la página (como si estuviese en una superficie en vibración como aquellas placas trémulas de los *Vidrotextos*), por otro, es puesta en acto por la repetición de sonidos sibilantes, como por ejemplo en un fragmento que dice: “espelhante, indeciso, o seguinte, cinza, cinzas, giz” (Ramos *Cujo* 47). Es una escritura que, como la de *Aranha*, solapa categorías: así como el fósil parlante, al contrario del que sirvió a las ciencias naturales para clasificar especies vivientes,<sup>9</sup> *vibra* entre categorías: está muerto y está vivo, es

---

de Florencia Garramuño), estructurado en capítulos que abordan múltiples temas (lo cual ya se ve en los títulos, que reúnen restos heterogéneos). Ó puede pensarse como una versión “intensificada” de la forma inaugurada en *Cujo*.

<sup>9</sup> No es el fósil de Cuvier, el que aparece en el Foucault de *Las palabras y las cosas* como “esa primera clasificación de la vida” (174) sino, justamente, el que la agujeres y desclasifica.





orgánico e inorgánico, está dormido y despierto, tiene un cuerpo pero no sabemos cuál es su forma, habitando un umbral e indeterminación; a lo largo de la instalación-textual *Cujo* nos encontramos con otros vivientes intermarcos, en particular animales que se nombran por partes y hasta en algunos casos mediante guiones, evidenciando su lugar intermedio. Un pulpo sin brazos (“Polvo conciso, sem braços” [5]); ballenas que pasan de vivas a muertas en segundos (“uma baleia ainda viva [...] uma baleia, percebi logo, estava morta agora” [17]); un camaleón ‘demasiado literal’ ya que, fiel a su condición, no cambia de color (“Como um camaleao que, por exacerbação de seu conceito, tivesse uma única aparência (provavelmente, a do proprio camaleao)” [67]); un lagarto que se transfigura en piedra (21); la piel de un conejo pero sin el conejo adentro (29); un animal con una espina clavada en la pata (41); patas de hormigas, esqueletos mínimos, brazos con moho y musgo (71); ostras pegajosas, caracoles viscosos sin caparazón, rabos sucios (73); ratones y buitres que están siendo enterrados (77), entre otros, que tampoco se pueden nombrar dentro del conjunto de la especie. Los vivientes de *Cujo*, entonces, más que cuerpos u organismos son partes: del pulpo solo su centro, de las hormigas sus patas, del conejo su piel, de los perros los latidos, del caracol su baba, del animal la pata y de la pata la espina, del cuerpo brazos con musgo, rabos, huesos, cenizas, larvas, pieles, caparazones. Esta lista, si bien podría recordar a aquella enciclopedia china que Borges cita en “El idioma analítico de John Wilkins”, sin embargo, tiene una diferencia radical. Mientras que Borges, justamente, los encapsula en una “enciclopedia”, los presenta mediante una forma de taxonomización (evidenciada en la enumeración que avanza con el orden del alfabeto) y donde, a pesar de la multiplicidad proliferante de especies de animales, el lenguaje se muestra como capaz de nombrar y conocer (hacer visible, inteligible); en *Cujo*, por el contrario, están desparramados en los diferentes fragmentos textuales. Si bien se muestran por el lenguaje, ya que se los nombra, no se los ordena ni parecen volverse inteligibles: ¿un pulpo sin brazos? Si hubiese que definirlos sería más bien, como sugiere el fragmento



más extenso y más quebrado de *Cujo*: “antizoo, antivivo” (47). Ni en la especie ni en lo viviente. Son existentes a los que recubre una opacidad y que a la vez actúan una opacidad: ensombrecen las categorías de las especies así como enloquecen los “reinos” de lo animal, lo vegetal, lo mineral. En *Cujo*, lo viviente está en vibración. La escultura *Craca* (1995) pone en acto esta continuidad interreinos ya que consiste en una reunión de fragmentos de cráneos, caparzones, colmillos, hojas, algas marinas, peces, piezas de cera y arena en una superficie de metal –una placa de aluminio de no más de diez centímetros de espesor–. Y, además, su condición vibrante la adquiere por el lugar en el que está exhibida, *instalada*, como está expuesta a la intemperie en el Parque Ibirapuera de Sao Paulo, en los brillos del metal al sol, parece titilar, como si vibrara levemente.

Si retomamos la prosa *Cujo* a la luz de *Craca*, es posible identificar a los fragmentos textuales como placas y al libro como una instalación que las reúne. De este modo, por ultimo, quiero proponer pensar a la instalación como una forma del afuera desde el paradigma de la *strucción*, en el cual no hay una construcción de sentido (ni tampoco se lo puede remitir a un fin último)<sup>10</sup> sino que opera un ensamblaje lábil e inordenado. Así define Jean-Luc Nancy a la *strucción*: como un montón no ensamblado en el que las piezas están contiguas y co-presentes pero sin principio de coordinación. Por un lado, el movimiento de arrumar, amontonar, sin un principio de construcción ni instrucciones es de modo muy claro el que aloja la forma de la instalación en Ramos: conjunto de piezas y trozos: “la *strucción* ofrece un des-orden que no es ni lo contrario, ni la ruina de un orden” (34). Con la instalación podemos pensar a la vida y a lo viviente no bajo un esquema de construcción o proyecto, figura afín a la forma de subjetivación neoliberal del “empresario de sí”, sino más cerca de un reconocimiento del presente y de un hacer allí

---

<sup>10</sup> Ni naturaleza (coordinación espontánea o divina de la abundancia de seres –aquel “principio vital” o la vida como ley profunda de las ciencias naturales) ni técnica (coordinación regulada por los fines del hombre) sino simultaneidad no coordinada –amalgama– de cosas y seres.



en con-junto, como “co-presencia o mejor com-parencia de todo aquello que parece, es decir, de aquello que es” (41). El modo de aparición de lo viviente afuera de marco es como com-parencia: en la instalación dejamos que nuestro cuerpo recorra un espacio para allí ser-con vidas no reconocidas y muertes no lloradas, o bien entre partes y contigüidades, donde más que reconocer un sentido permanecemos en un estado de umbral desde el cual se relanza continuamente la posibilidad del mundo.<sup>11</sup>

## Bibliografía

Bennet, Jane. *Vibrant matter*. Durham: Duke University Press, 2010.

Combes, Muriel. *Simondon: una filosofía de lo transindividual*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

Garramuño, Florencia. *Mundos en común*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015.

Giorgi, Gabriel. “Paisajes de sobrevida/Landscapes of survival”, *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana* 4. 7 (2016): 127-144.

Groys, Boris. *Arte en flujo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

Jorge, Eduardo de Oliveira. *A invenção de uma pele*. Sao Paulo: Iluminuras, 2018.

Nancy, Jean-Luc. *Archivada. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Quadrata, 2013.

Ramos, Nuno. *Cujo*. Sao Paulo: Editora 34, 1993.

Sauvagnargues, Anne. *Deleuze: del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu,

---

<sup>11</sup> En vínculo con las latencias y lo virtual puede pensarse el tiempo de la *strucción*: “un presente jamás realizado en presencia (...) una temporalidad que decididamente no puede responder más a la diacrónica lineal (...) un afuera del tiempo en el corazón del tiempo” (39). Por eso para Nancy es el tiempo de la sobrevenida: se presenta.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

---

2006.

Schwarzbock, Silvia. *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2016

Tassinari, Alberto (comp.). *Nuno Ramos (obra plástica completa)*. Sao Paulo: Cobogó, 2011.

Zouravichilli, F. *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: Atuel, 2007.