



Barisone, Ornella Soledad "Poema móvil, pliegue y ceniza: Carmelo Arden Quin y la expansión de lo literario".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2025, vol. 14, n° 35, pp. 52-68.

Poema móvil, pliegue y ceniza: Carmelo Arden Quin y la expansión de lo literario

Mobile Poem, Fold and Ash:
Carmelo Arden Quin and the Expansion of the Literary

Ornella Soledad Barisone¹

ORCID: 0009-0009-8056-5709

Recibido: 15/08/2025 || Aprobado: 30/09/2025 || Publicado: 25/11/2025
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/0fnpddy4v>

Resumen

Este artículo analiza los experimentos poéticos de Carmelo Arden Quin en el cruce entre poesía visual, libro-objeto y performance, en diálogo con Julien Blaine. A partir de las nociones de *poema móvil* y *madígrama*, se exploran piezas manipulables y tridimensionales que desplazan la forma tradicional del libro y del poema hacia zonas liminales entre lo literario y lo visual. Se examinan en particular los objetos Hop-Hop y ONOUOUN, así como la acción performática de quema de un poema, documentada fotográficamente y difundida en revistas experimentales de los años sesenta. La hipótesis principal sostiene que estos objetos proponen una expansión material, simbólica y crítica de la literatura, inscribiéndose en el campo expandido del arte contemporáneo. Desde una perspectiva microhistórica y archivística, se aborda el poema como archivo visual, dispositivo participativo y constelación crítica, reconfigurando el estatuto de lo literario desde América Latina y en clave transnacional.

Palabras clave

Poema móvil; libro-objeto; poesía visual; archivo; literatura expandida.

Abstract

This article examines the poetic experiments of Carmelo Arden Quin at the crossroads of visual poetry, artist's books and performance, in dialogue with Julien Blaine. Through the concepts of the *mobile poem* and *madigramme*, it explores manipulable and three-dimensional pieces that displace the traditional forms of book and poem toward liminal zones between the literary and the visual. It focuses on the analysis of Hop-Hop, ONOUOUN, and the performative burning of a poem documented photographically, published in experimental magazines of the 1960s. The central hypothesis is that these works produce a material, symbolic, and critical expansion of literature, positioning themselves within the expanded field of contemporary art. This approach frames the poem as a visual archive, a participatory device, and a critical constellation, reconfiguring the literary field from a Latin American and transnational standpoint.

Keywords

Mobile poem; artist's book; visual poetry; archive; expanded literature.

¹ Doctora en Humanidades y Artes. Investigadora asistente del CIAP (Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín/CONICET, Buenos Aires, Argentina) y docente en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Contacto: obarisone@unsam.edu.ar.



Introducción: el poema fuera de sí

Desde al menos mediados del siglo XX, la literatura ha ensayado diversas formas de expansión que tensionan los límites de sus soportes, lenguajes y dispositivos de producción y recepción. Esta dinámica ha sido abordada desde nociones como *postautonomía* (Ludmer), *inespecificidad* (Garramuño), *escritura fuera de sí* (Kiffer), *dominio digital* (Kozak) o *campo expandido* (Krauss), y remite a un conjunto heterogéneo de prácticas que desbordan el marco tradicional de la literatura como texto verbal impreso, cerrado y autónomo. En este artículo, propongo examinar algunos de estos desplazamientos a partir de un corpus de experimentación poético-visual latinoamericano,² centrado en los objetos manipulables, los poemas móviles y las acciones performáticas del artista uruguayo Carmelo Arden Quin,³ en diálogo con el poeta visual francés Julien Blaine.⁴ Sostengo que estas piezas situadas entre el poema, el arte visual, el libro-objeto y el archivo, constituyen formas de literatura expandida que activan nuevas relaciones entre texto, lector y soporte, mediante materialidades complejas, gestos críticos y aperturas significantes.

El término *campo expandido*, acuñado por Rosalind Krauss en 1979, ha servido para pensar cómo ciertas prácticas artísticas contemporáneas –en su caso, la escultura– trascienden las categorías disciplinares heredadas para inscribirse en una lógica estructural más flexible: “las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad” (60). A partir de esta matriz conceptual, múltiples teóricos han trasladado la noción de expansión a otros campos, entre ellos la literatura. Gene Youngblood ya había anticipado esta operación en *Expanded Cinema* (1970), al pensar el pasaje del cine hacia instalaciones, ambientes, lenguajes computacionales y procesos intermediales. Florencia Garramuño, por su parte, observa cómo ciertas escrituras contemporáneas operan por *inespecificidad* o *impertinencia* de medio y lenguaje, haciendo implosionar la noción misma de obra cerrada o campo estable (23). En una línea convergente, Josefina Ludmer propuso la categoría de *literaturas postautónomas* para dar cuenta de escrituras que se entrelazan con lo real, sin los filtros ficcionales clásicos ni las delimitaciones del campo literario moderno (ctd. en Nascimento 43).⁵

² Esta denominación resulta general y estimativa y la mantendremos aquí, aunque en otros textos he cuestionado precisamente la ubicación y denominación de lo “latinoamericano”. En particular, en este caso se trata de un artista nacido en Uruguay, que participó activamente en el contexto del arte concreto en Argentina y produjo obra también durante su radicación definitiva en Francia.

³ Rivera, Uruguay, 1913 - París, Francia 2010.

⁴ Nacido en 1942, en Rognac, Francia. Seudónimo de Christian Poitevin.

⁵ Josefina Ludmer propone a comienzos de los 2000 una nueva categoría de análisis que ubica a ciertas producciones literarias en la frontera entre la ficción y la realidad. Estas literaturas postautónomas se caracterizan por ser una superación del paradigma cultural y literario de la ficción como fábula o símbolo de una realidad histórica, lo que las ubica en unos límites estéticos en que se pierde la posibilidad y el interés de una clasificación formal. “Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo y hasta de la etnografía. Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, Internet, etc.]. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático” (Ludmer 43). En estos términos, hablar de buena o mala literatura o incluso definir si una escritura es literaria o no, resulta inadecuado para un análisis de estas literaturas postautónomas pues pierden el carácter estético o, en palabras de la autora, “no se dejan leer estéticamente” (44).

Este trabajo se inscribe también en las discusiones más recientes sobre archivo, performance y visualidad en relación con lo literario en el *campo experimental*. Retomo aquí los aportes de Mario Cámara, quien propone pensar el archivo no como una reserva neutra, sino como un gesto que organiza visualmente la escritura y la política (32); así como los de Gonzalo Aguilar y el propio Cámara, quienes conceptualizan la *máquina performática* como un conjunto de dispositivos textuales, editoriales, visuales y corporales que activan al lector como operador (8-9).⁶ Este marco permite releer tanto los *madigrammes*⁷ como el gesto de la quema de un poema⁸ –acción realizada por Arden Quin y Blaine y luego documentada fotográficamente en revistas experimentales– en tanto operaciones materiales que sitúan lo poético fuera del texto, ya sea como imagen, ruina, residuo o juego.

El corpus de análisis está compuesto por una serie de objetos y documentos visuales que incluyen el poema móvil *Hop-Hop* (1950),⁹ los *madigrammes* realizados en 1962¹⁰ y el registro fotográfico de la quema performática de un poema en Francia, acción compartida con Blaine y publicada en revistas como *Robho* (1967)¹¹ y *Once Again* (1968). Estas piezas no solo amplían los modos de producción de lo literario, sino que también cuestionan la centralidad del libro como soporte, abriendo un campo de lectura expandido que articula archivo, gesto, materialidad y participación.

Desde una perspectiva metodológica, el artículo recupera herramientas de la microhistoria¹² cultural y de los estudios sobre archivo artístico para pensar lo literario como un espacio plural e intersticial. El *poema móvil*, la *caja-madigrama* y el residuo fotográfico del poema incendiado se leen aquí como “formas en tránsito” que interrogan la materialidad del signo y activan un modo de lectura táctil, visual, performativo y relacional. En su dimensión

Las literaturas postautónomas obedecerían entonces a una reformulación de la realidad que ya no se corresponde a una realidad histórica sino a una “fabricación del presente” (45) que incluye una construcción ficcional que, a su vez, constituye la realidad misma.

⁶ “La máquina performática es un dispositivo de aplanamiento. Como punto de inicio, aplanar la preeminencia de la textualidad, de los géneros y de las historicidades, partiendo de la premisa de que ningún signo es más importante que otro. El campo experimental, consecuencia de la máquina performática, se constituye como resultado de una serie de operaciones: abrir el texto a una multiplicidad de conexiones, y construirle una serie que recupere signos ínfimos e inadvertidos. En el campo experimental lo que está en crisis es la hegemonía textual como única fuente de autoridad, pero no la textualidad en sí misma. Allí los signos ingresan en una constelación que los despoja de sus marcas originales y permite construir nuevos sentidos transversales” (Aguilar y Cámara 8-9).

⁷ Los *madigrammes* fueron concebidos por Arden Quin en paralelo a sus investigaciones plásticas sobre “formas articuladas”, algunas de las cuales presentó en París a partir de 1950, en exposiciones colectivas vinculadas al grupo Madí y a revistas como *Ailleurs*.

⁸ La quema del poema fue documentada por Julien Blaine y registrada con una cámara fotográfica por el artista Antonio Assis durante una reunión informal entre poetas visuales en el sur de Francia, en 1967. “Fue en el jardín de Carmelo en Savigny-sur-Orge ante un numeroso público invitado por Carmelo, Antonio Assis, Jean Clay y yo” [Julien Blaine] (Blaine en conversación con Barisone 2024). Su circulación posterior fue clave en la construcción de un archivo visual performativo (Cf. Barisone 2025).

⁹ *Hop-Hop* fue un objeto-caja contenedor de piezas de madera impresas con palabras realizado en ediciones limitadas. Un ejemplar se encuentra hoy en el Harvard Art Museum.

¹⁰ Los poemas móviles y madigramas fueron realizados y/o exhibidos en territorio francés: son objetos, experimentos poéticos producto de una zona de contacto (Cf. Barisone 2018, 2022, 2024).

¹¹ *Robho* fue una revista francesa de arte experimental y crítica de arte editada entre 1967 y 1971 por Jean Clay y Julien Blaine, centrada en las intersecciones entre arte conceptual, cinético, poesía visual y movimientos como Fluxus o el neodadaísmo. Se convirtió en una plataforma clave para las estéticas radicales de la segunda mitad del siglo XX.

¹² Como señalé, el artículo se centra en casos singulares y objetos específicos (*Hop-Hop*, *madigrammes*, imagen de la quema del poema), se recupera una trayectoria individual (Arden Quin) y una red experimental transatlántica menor, ajena a los grandes centros hegemónicos del arte o la literatura. Además, se trabaja con documentos visuales, revistas efímeras, colaboraciones puntuales (como con Blaine), lo cual es característico del enfoque microhistórico. Esta entrada va hacia lo general desde lo singular y material (cf. Giunta 2013, 2020).

objetual y efímera, estos experimentos de Carmelo Arden Quin no solo se inscriben en una tradición de poesía visual latinoamericana, sino que contribuyen a redefinir el estatuto mismo de lo literario desde América Latina y en clave transnacional.

1.1. Contexto y enfoque metodológico

La producción experimental de Carmelo Arden Quin –poeta, artista visual y cofundador del movimiento *Madí*– constituye un campo fértil para explorar los cruces entre literatura y artes visuales en clave transmedial.¹³ Activo desde la década de 1940 en Buenos Aires y, más tarde, en París, su obra dialoga con las vanguardias históricas, los neoconstructivismos, las formas emergentes de la poesía visual internacional.¹⁴ Su participación en revistas experimentales como *Ailleurs*¹⁵ y *Robho*, entre otras, así como su colaboración con Julien Blaine en acciones performáticas de carácter poético, inscriben su práctica en una red estética transatlántica de circulación no institucional, marcada por la autogestión editorial, el uso de materiales efímeros y el trabajo con dispositivos móviles.

Este artículo se apoya en una metodología de análisis cualitativo y situado, combinando herramientas de la crítica material, los estudios visuales y los enfoques archivísticos. A partir de una selección de obras clave –el poema móvil *Hop-Hop*, los *madigrammes* y el registro fotográfico del poema incendiado– se articula una lectura que cruza el análisis formal con la reconstrucción microhistórica de sus modos de circulación. Este enfoque permite reconstruir, desde materiales marginales o fragmentarios, una red de circulación alternativa y poética, donde el archivo no se define por acumulación, sino por activación localizada. Además, desde una perspectiva archivística, estas piezas no son documentos destinados a preservar, sino gestos que reconfiguran el estatuto mismo de la lectura: ya no secuencial, sino performativa, dispersa y material.

Asimismo, se retoman enfoques que abordan la literatura desde su expansión performativa (Aguilar y Cámara), su inscripción objetual (Melot) y su lógica inespecífica o postautónoma (Garraño, Ludmer), incorporando también las derivas visuales y documentales que sitúan la escritura como práctica material y política.

2. Entre escultura, libro y poema: literatura en el campo expandido

En su célebre ensayo *Sculpture in the Expanded Field* (1979), Rosalind Krauss propone un modelo lógico que permite pensar la escultura no como una categoría histórica estable, sino como una práctica que se despliega en tensión entre arquitectura y paisaje, e incluye al mismo tiempo sus negaciones: no-arquitectura y no-paisaje. Este *campo expandido* no se define por filiación o genealogía, sino por una estructura conceptual flexible que da lugar, en palabras de Krauss, a “una demostración extraordinaria de elasticidad” en las formas artísticas contemporáneas (60). La expansión, en este sentido, no implica una mera ruptura con la tradición, sino una rearticulación de sus límites a partir de operaciones lógicas y materiales.

Como se señaló en la introducción, las nociones de *campo expandido* (Krauss), *Expanded Cinema* (Youngblood 41), *inespecificidad* (Garraño 23) y *literaturas postautónomas* (Ludmer ctd. en Nascimento 43) permiten pensar el modo en que lo literario desborda sus soportes y formas históricas de legitimación. Este marco teórico orienta la lectura

¹³ Sobre una discusión del término remito a Schmitter (2019).

¹⁴ Sugiero el contexto que aportan los textos de investigación incluidos en el catálogo *Carmelo Arden Quin en la trama del arte constructivo* (Rossi 2022).

¹⁵ La revista *Ailleurs* fue fundada por Carmelo Arden Quin en París en 1962 como espacio de difusión para poéticas experimentales, visuales y sonoras. En ella, como he evidenciado en publicaciones precedentes, se materializa un diálogo visual transatlántico entre poetas y artistas latinoamericanos y europeos.

de las piezas de Arden Quin como formas pioneras de expansión hacia el objeto artístico, la manipulación espacial y la activación performática.

La noción de *literatura expandida*, tal como la formula Claudia Kozak en el contexto del dominio digital, también puede ser útil para abordar experiencias previas a lo digital, pero que ya operan en una lógica de desplazamiento intermedial: literatura como apertura y desplazamiento hacia otros lenguajes (más allá del verbal) y otros medios y soportes (más allá del libro) (221-222). Desde esta perspectiva, los experimentos poético-visuales de Carmelo Arden Quin a partir de los años cincuenta pueden leerse como formas pioneras de expansión de lo literario hacia el objeto artístico, la manipulación espacial y la activación performática.



Figura 1. Carmelo Arden Quin, *Hop-Hop*, ca. 1950.

Poema móvil con doce piezas de madera en caja de cartón pintada, 5,1 x 14 x 11,4 cm. Harvard Art Museum.

Uno de los núcleos más relevantes de este gesto de expansión es la concepción del poema como objeto móvil. En *Hop-Hop* (1950), por ejemplo, Arden Quin presenta un poema con palabras en imprenta minúscula, sin signos de puntuación, impresas sobre las distintas caras de un soporte tridimensional compuesto por prismas rectangulares de madera¹⁶ alojados en una caja elaborada y pintada por el artista. Cada movimiento manual del lector-usuario con esos bloques da lugar a nuevas combinaciones de formas, texturas y signos. En este objeto lúdico y

¹⁶ Afirma Cristina Rossi en relación a los móviles plásticos de Arden Quin: “Entusiastas en el empleo de la tecnología y los materiales no convencionales, los artistas Madí incluyeron en sus trabajos vidrio, madera, hilos, metales, la baquelita o las innovaciones de la industria del plástico. En los móviles de Arden Quin prevaleció la madera con sus modalidades de producción industrial, ya que se trata de piezas torneadas o que se encastran entre sí. Además, en algunos las maderas de formas irregulares están sujetadas por alambres de metal, mientras que en otros recurrió a delgados hilos para colgar las piezas [...]. En la trayectoria de Arden Quin los trabajos con maderas tuvieron un desarrollo particular y, en efecto, su vida personal también resultó entrelazada con una empresa comercializadora de maderas, dado que, una vez en París, contrajo matrimonio con Marcelle Saint-Omer, hija del propietario de una carpintería. Se comprende entonces que, en la etapa parisina, sus obras móviles hayan profundizado la inclusión de piezas de madera procesada en láminas de diferentes espesores, torneadas y de formatos cada vez más complejos” (s/p).

manipulable, el poema se convierte en un “dispositivo de movilidad” en el que la lectura se reemplaza por la acción, y el texto por una configuración cinética. Esta transformación del poema como superficie visual y objeto manipulable responde a una lógica de *inespecificidad*, en el sentido planteado por Garramuño¹⁷: obras que no remiten a una identidad de medio, género o lenguaje, sino que se constituyen en el cruce inestable de lenguajes y materialidades. Así, lo literario no se borra, sino que se desliza hacia formas liminales de percepción y activación.

Se trata de una poética que se lee con las manos, en la que la palabra es acompañada por el desplazamiento. La poesía se traslada al espacio material, permeable al “exterior” y se enlaza con el aspecto lúdico y manipulable, así como a la miniatura. El título que da nombre al objeto consiste en una expresión que en inglés se utiliza como arenga y que, en actividades lúdicas, implica dar saltos pequeños con una pierna, en particular. Contiene una instrucción –“salta, salta”– vinculada a lo orgánico: el movimiento del cuerpo y el retorno de ese cuerpo que “cae por su peso” a razón de la gravedad y toma impulso nuevamente. Así, el participante está invitado a abrir esa caja, cuya apertura emula a la de fósforos transportables.

Conviene recordar que las palabras sueltas del prisma no presentan un nexo lógico evidente, como en el surrealismo, pero pueden configurar, por efecto de la acción del participante, una constelación de palabras vinculadas entre sí en una secuencia vertical –que adopta naturalmente las dimensiones de la caja contenedora– y marcada por la horizontalidad de cada ficha (Cf Barisone, “Pluraleidoscopio”). Por eso, el salto implica ruptura o apertura violenta al romperse la linealidad discursiva y operar la parataxis, la yuxtaposición. Con estas piezas se pueden ensayar otras disposiciones en el espacio: apilarlas, rotarlas, disponerlas en diversos “fondos” (sobre una mesa o emulando el gesto invencionista del *marco recortado*). Este salto supone el desprendimiento de algo a lo que estaba unido o fijo: las piezas muestran esa desconexión respecto de su caja contenedora y esa reconexión con otros fondos (Cf. Autor, “Pluraleidoscopio...”; “Movilidad del poema”).

Esta concepción del poema como máquina plástica desarticulada / desconectada se inscribe en la tradición del arte *Madí*, pero la desborda. En *Hop-Hop*, la expansión no es solo formal sino funcional: el poema ya no se presenta como una unidad cerrada de sentido, sino como una superficie transformable y abierta, en la que el lector deviene operador. En este sentido, puede pensarse como una anticipación de lo que Aguilar y Cámara denominan máquina performática, concepto que aquí se materializa en un dispositivo donde la legibilidad depende de su activación material y visual (“Introducción”).¹⁸

En octubre de 1945, Arden Quin leyó el “Segundo premanifiesto: el móvil”, durante la primera exposición del grupo Arte Concreto Invención en casa de Enrique Pichon-Rivière. En ese período, el artista trabajaba superficies planas y uniformes, colores primarios y, en la línea de la promovida abstracción (“invención frente al automatismo” expresado formalmente en *Arturo* [1944] como términos opuestos), prescindía de expresiones emotivas, de referentes figurativos. También incorporaba el marco recortado e irregular a la pintura, siguiendo las conceptualizaciones del uruguayo Rhod Rothfuss en la misma revista, especialmente las llamadas por el propio artista como “madismo primitivo”.¹⁹ Ya en estos años se advertía un

¹⁷ Garramuño desarrolla la noción de *inespecificidad* para describir prácticas artísticas contemporáneas que desestabilizan los límites disciplinares. En lugar de referirse a un medio o lenguaje estable, estas obras configuran un espacio poroso de producción y recepción estética, en tensión con los formatos tradicionales de la literatura, el cine o las artes visuales (Cf. Garramuño 2014, 2015).

¹⁸ El concepto de *máquina performática* propuesto por Aguilar y Cámara permite leer ciertos dispositivos textuales y editoriales no como soportes de una obra fija, sino como ensamblajes móviles de acciones, materiales, gestos e imágenes que activan la obra en su recepción. Esta perspectiva resulta clave para pensar los poemas de Arden Quin no como textos acabados, sino como configuraciones que se despliegan en la experiencia del lector-operador.

¹⁹ Ver por ejemplo los tabicados negros en marcos recortados de este período (Arden Quin, *Sin título* 1945).

sentido lúdico de la composición que se expandía en los elementos articulados móviles; así, el cuadro-ventana tradicional quedaba destronado con *Madí*.

En el *premanifiesto*, leído por Arden Quin un año antes de la fundación del movimiento *Madí*, afirmaba:

la arquitectura debe ser móvil. Sí, si lo quieres en la vida real: un avión es una casa voladora, un barco, una magnífica casa desplazándose sobre las aguas. Hagamos móviles los volúmenes, los planos y los colores, destruyamos lo estático... Los conceptos de forma y movilidad deben invadir todo el arte, es la esencia de todo como enuncia Heráclito (1945 s/n).

La noción de *poema móvil* aparece en ese mismo texto, además de en objetos posteriores, y es transcrita por Di Maggio en el catálogo (2011) de una muestra sobre el artista:

Destruyamos lo estático, abandonemos el rectángulo, lancemos piedras donde hay escrito, letras y palabras, imágenes, cantos que hendirán el aire hasta el infinito. ¿Por qué no el poema móvil? Hagamos móvil la pintura, móvil la escultura, móvil la arquitectura, móvil el poema, dialéctico el pensamiento y dancemos el nuevo arte al ritmo de la música de Esteban Eitler (s/p).

En esta referencia, el *poema móvil* coincide con el “abandono del rectángulo” –que habilita la exploración y solución del marco recortado y, posteriormente, del coplanal– y con la invitación a que la movilidad invada todas las modalidades artísticas, desde la pintura al poema; como una danza o un vaivén. Con esto se confirma que esta categoría de *poema móvil* se vinculaba estrechamente con la *invención integral* (AA.VV 1946, 10) promovida por los artistas concretos desde la fundación del movimiento. Para ellos, la pintura invencionista exigía implícitamente una arquitectura, una composición urbanística, poesía y música de la misma naturaleza. Algo similar sucede en el posterior *Manifiesto Madí* (AA.VV. 1947), que promovía la intervención en todos los campos de la creación artística.

La lógica de movilidad se profundiza en los *madigrammes*, series de objetos poético-visuales creados por Arden Quin entre los años cincuenta y sesenta. Estos dispositivos combinan cartón recortado, *collages*, fragmentos de palabras y marcos superpuestos que invitan al lector-espectador a manipular y componer nuevas relaciones. El *madigramme* es una forma plástica que no es del todo pintura, ni del todo poesía, ni objeto, sino una construcción combinatoria tridimensional. En *ONOUOUN*, por ejemplo, el lector puede construir múltiples significados posibles o experimentar la visualidad rítmica de la palabra fragmentada.

Esta apuesta por la combinación, el corte, el montaje y la repetición acerca los *madigrammes* al archivo más que a la obra cerrada. Su funcionamiento recuerda a lo que Michel Melot describe como el *libro-caja*, aquel que “no encierra únicamente textos o imágenes, sino también objetos, memorias, fragmentos, residuos: un dispositivo de despliegue antes que un contenedor” (52). En este marco, el poema ya no se define por su linealidad textual ni por su completitud simbólica, sino por su potencia de transformación material.

Tanto en los poemas móviles como en los *madigrammes*, el gesto de Carmelo Arden Quin implica una forma de literatura expandida en la que el soporte –ya sea el libro, el cartón, la madera, el *collage* o el artefacto– produce condiciones de posibilidad poéticas.²⁰ Lo literario se juega entonces no en la palabra escrita, sino en el modo en que el lector es convocado a operar, manipular, mover y combinar. Esta dimensión transformadora y participativa se vincula

²⁰ Sobre una delimitación de lo que entiendo por poéticas, remito a la introducción de Barisone (“Boomerangs de lo breve...”).

también con una poética del pliegue, entendida no solo como estructura material (dobles, recortes, capas), sino como gesto de apertura hacia una multiplicidad de lecturas posibles, no lineales ni predeterminadas.

3. *Madigrammes*, cortes y montaje: entre libro expandido y archivo visual

Si la poesía móvil de Carmelo Arden Quin desplaza el poema hacia el objeto transformable, los *madigrammes* profundizan ese gesto al situar la escritura en el territorio del montaje, el fragmento y el juego óptico. Estas piezas, producidas principalmente a partir de 1962²¹, exploran una forma de visualidad combinatoria en la que el lenguaje verbal se presenta desarticulado, disperso en el espacio como materia plástica y como resto, huella de una lectura interrumpida, y se articulan por medio de cortes, superposiciones, pliegues y encastrados, a veces activables por el espectador (Barisone, “Pluraleidoscopio”).

Los *madigrammes* se presentan como libros sin código: pequeñas arquitecturas de cartón, en ocasiones alojadas en cajas, que contienen piezas móviles, marcos recortados, textos discontinuos, tipografías irregulares, *collages*. En obras como *ONOUOUN* (s/f)²², como se señaló anteriormente, la posibilidad misma de lectura se vuelve inestable: las letras aparecen fragmentadas, descentradas, como si la palabra operara bajo un régimen de montaje similar al del cine o el *collage* dadaísta. La operación no es la propia de la linealidad narrativa ni de la lírica tradicional, sino la del desplazamiento, la yuxtaposición y el recorte. En este sentido, el poema se comporta como un *scriptable object*: un objeto inscripto pero abierto a la reconfiguración por parte del lector-activador.



²¹ Ver al respecto la distinción realizada por el propio Arden Quin entre antiguos y nuevos madigramas que explicité en un texto de mi autoría y que conforma el catálogo de la muestra realizada en el MNBA de Buenos Aires en 2022, en Centro Cultural La Moneda de Chile en 2023 y en el MNAV de Uruguay en 2025 con curaduría de Rossi (Barisone, “Pluraleidoscopio”).

²² Según los registros y mi investigación, esta obra podría corresponder a 1962 (Cfr. Barisone, “Pluraleidoscopio”).

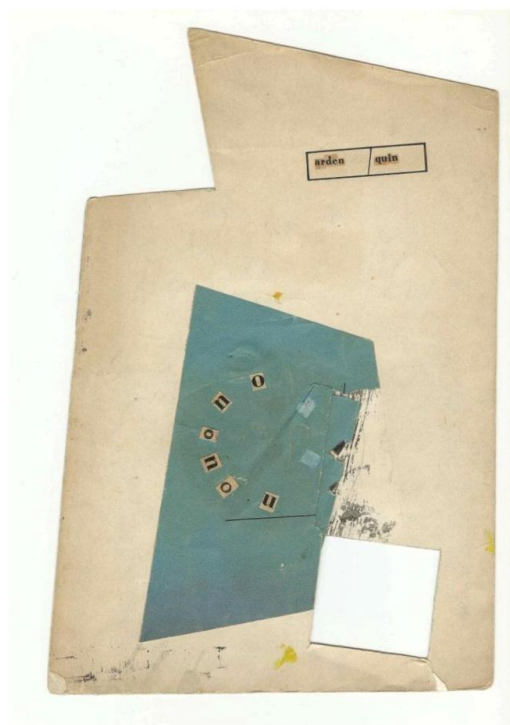


Figura 2 y 3. Algunas piezas de *Madigramme ONOUOUN*, Carmelo Arden Quin, s/f. Total siete piezas de cartón, collage, tinta y grafito, 25 x 17 cm. Colección particular.

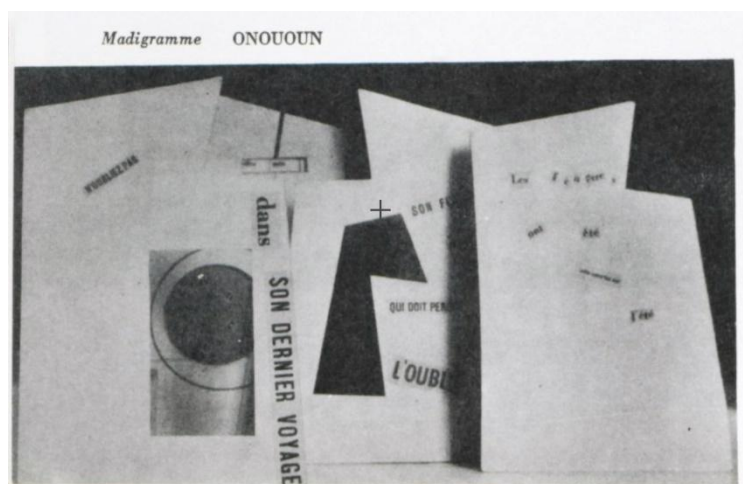


Figura 4. Reproducción del *Madigramme ONOUOUN*, s/f Siete piezas de cartón, collage, tinta y grafito, 25 x 17 cm. de Carmelo Arden Quin en la revista *Ailleurs*. n° 2, París, 1964.

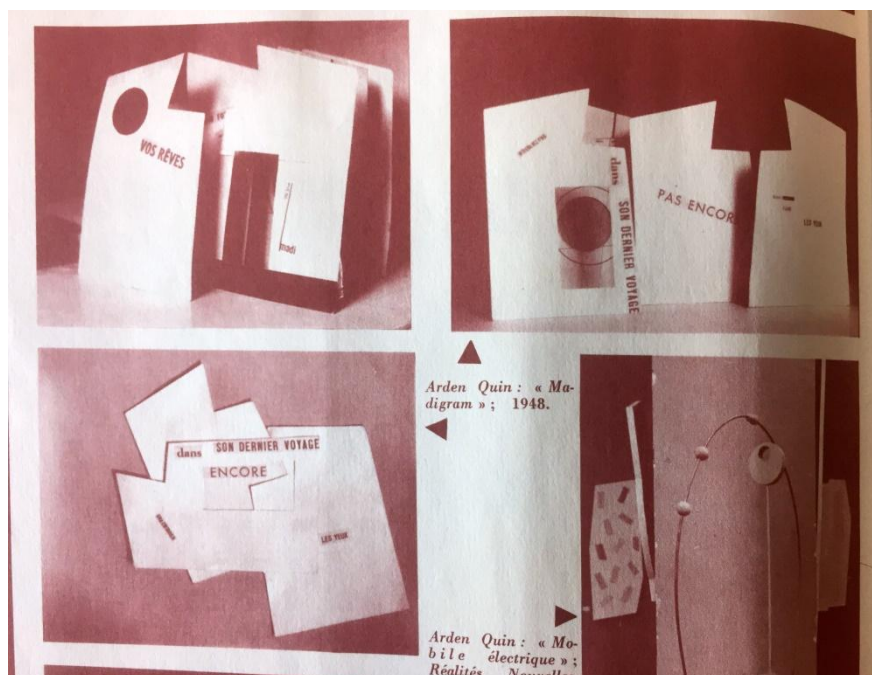


Figura 5. Imágenes del madigramme reproducidas en Robho, Nro. 5-6 1968, p. 6 Eds. Blaine y Clay.

Desde esta perspectiva, puede decirse que los *madigrammes* constituyen una forma radical de libro expandido, en tanto dispositivo que subvierte los fundamentos mismos del libro como unidad textual cerrada. Tal como ha planteado Melot, si el libro tradicional responde a la lógica del código –el pliegue encuadernado que contiene un texto continuo–, los libros de artista, y en particular aquellos que se aproximan al objeto, como en el caso de Arden Quin, “no se limitan a albergar signos lingüísticos, sino que devienen contenedores de fragmentos, archivos portátiles, arquitecturas sensibles” (Melot 54). El *madigramme* así entendido no es un poema ilustrado, ni una escultura con texto, sino una forma de intermedialidad que desestabiliza la jerarquía entre palabra e imagen, entre lectura y manipulación.

Esta lógica del recorte y del montaje establece, además, un diálogo con las formas del archivo.²³ El *madigramme*, formado por múltiples fragmentos, puede leerse en clave benjaminiana como *constelación* (Cappannini 2013): no garantiza la permanencia, sino que produce relaciones inesperadas entre signos y objetos. Cámara, en su reflexión sobre el archivo como gesto, ha destacado la potencia poética de aquellos dispositivos que “no se limitan a conservar documentos, sino que performan su dispersión, su ruina, su proliferación” (41). Los *madigrammes* operan precisamente en ese límite: no archivan en el sentido clásico, sino que simulan, citan, reorganizan y rescriben desde la fragmentación (Cf. Barisone, “Pluraleidoscopio...”).

Este modo de trabajo con la discontinuidad y el desborde también puede vincularse con la tradición de la poesía visual latinoamericana de los años sesenta, especialmente en su vertiente materialista y conceptual. La elección de soportes efímeros, el uso del *collage* y el diálogo con las revistas de vanguardia, son elementos que sitúan los *madigrammes* en una red estética transnacional, pero también enraizada en una poética experimental del sur. En lugar de la página, el marco (o ambos); en lugar del verso, la letra en deriva; y en lugar del lector pasivo, el operador-lector que ensambla y desmonta.

²³ Esta afirmación fue trabajada en detalle en una publicación precedente de mi autoría donde exhibo las variaciones de los registros fotográficos y revistas donde este madigrama fue exhibido en distintas temporalidades. Ver al respecto Barisone, “Pluraleidoscopio”.

Los *madigrammes* no son, en este sentido, obras ni autónomas ni autosuficientes en sí mismas. Son piezas pensadas para el contacto, para la manipulación, para la lectura en tránsito. Su intermedialidad no es decorativa ni ilustrativa, sino estructural. En ellas, la palabra se deshace como centro semántico, y da lugar a un espacio de juego, deriva y activación. Así, el gesto de Arden Quin no consiste solamente en romper con el poema como forma cerrada, sino en proponer una experiencia poética que es también una experiencia material y espacial. Un poema que se pliega, se despliega, se oculta y reaparece (inclusivamente en el registro que de él hizo el mismo Arden Quin) (Cf. “Pluraleidoscopio”): una poesía situada en el campo expandido de lo táctil, lo visual y lo performativo.

4. Poema incendiado: performance, ruina y archivo visual

En 1967, Carmelo Arden Quin y Julien Blaine protagonizaron una acción performática tan breve como elocuente: la quema de un poema, *Destruction des forces cycliques* (*Soleil / Carbone*), ejecutada y cuidadosamente documentada en una secuencia fotográfica²⁴ y reproducida luego en revistas como *Robho*, *Once Again*²⁵ y *Le Nouvel Adam*.²⁶ Si bien la acción fue efímera, su inscripción visual –la serie de imágenes donde se ve a Blaine prender fuego al poema y a Arden Quin sostenerlo mientras arde– produjo un desplazamiento del poema hacia la imagen, transformando el texto en gesto y la palabra en residuo. El poema, aquí, se quema para escribirse como archivo.²⁷

²⁴ La cual pude organizar a través del ensamble archivístico y la investigación pude organizar.

²⁵ Antología visual curada por Jean-François Bory, quien fuera editor de la revista parisina *Approches* y autor de *Plein Signe*, *Height Texts* + 1 y otros libros. Estuvo vinculado a Julien Blaine desde la edición conjunta de la revista mencionada (números 1 a 4 entre 1966 y 1969), la cual contenía una atractiva maquetación y tipografía; así como poemas visuales, páginas desplegadas, recortables, dibujos, etc. Entre los participantes de *Approches*, cuentan además de Bory, Bertini, Dufresne, Brau, Chopin, entre otros.

Once Again emula una antología (obras de 54 poetas de 10 países) como una presentación grupal. Asimismo, incluye una introducción elaborada por Bory que recorre la historia del movimiento, analiza su estética y comenta poemas individuales.

²⁶ Se trata de un artículo firmado por Christiane Duparc –esposa de Jean Clay–, titulado “Les Sud-Américains ont pris Paris” y publicado en 1968.

²⁷ La instalación *Destruction des forces cycliques* (*Soleil / Carbone*), concebida por Julien Blaine y realizada con Carmelo Arden Quin en Savigny-sur-Orge, consistió en una estructura metálica con tres ruedas de bicicleta unidas por marcos en “Y” y recubiertas con bloques de poliuretano de colores, sobre los que se dispuso la inscripción “Soleil / Carbone”. Durante la performance, ante un grupo reducido de artistas y editores, la pieza –junto con un poema visual sobre soporte físico– fue rociada con gasolina y encendida. El acto, de carácter ritual y efímero, dejó como único resto el esqueleto metálico, registrado fotográficamente por Antonio Asís y reproducido en revistas pos 1968. El fuego funcionó como gesto de destrucción y de consagración, transformando la obra en imagen-archivo. Las referencias a estas obras sólo se reconstruyen en fotografías pequeñas reproducidas en las revistas, lo que hace al mecanismo performático. Según indagué al momento, esta acción fue realizada por Blaine durante la V Bienal de Jóvenes –realizada entre el 29 de septiembre al 5 de noviembre de 1967– en el Museo de Arte Moderno de París. Su nombre es mencionado, según pude corroborar, en los Fonds Biennale de Paris 1959-1985, donde se incluye un índice exhaustivo de la participación de artistas y grupos de artistas (INHA-Collection Archives de la critique d’art).

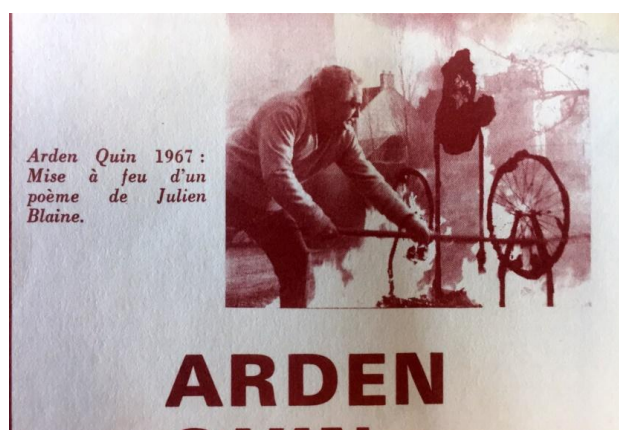


Figura 6. "Arden Quin 1967: mise à feu d'un poème de Julien Blaine" en Blaine, Julien y Clay, Jean (eds.), *Robho*, n.º 3, 1968, s/p. Fuente: Archivo personal Julien Blaine, Aix-en-Provence, Francia.



Figura 7. Fotografía de Carmelo quemando el poema de Blaine, extraído de Robho en: Christiane Duparc, "Les Sud-Américains ont pris Paris", *Le Nouvel Adam*, Paris, février 1968, p. 51. Versión digital.

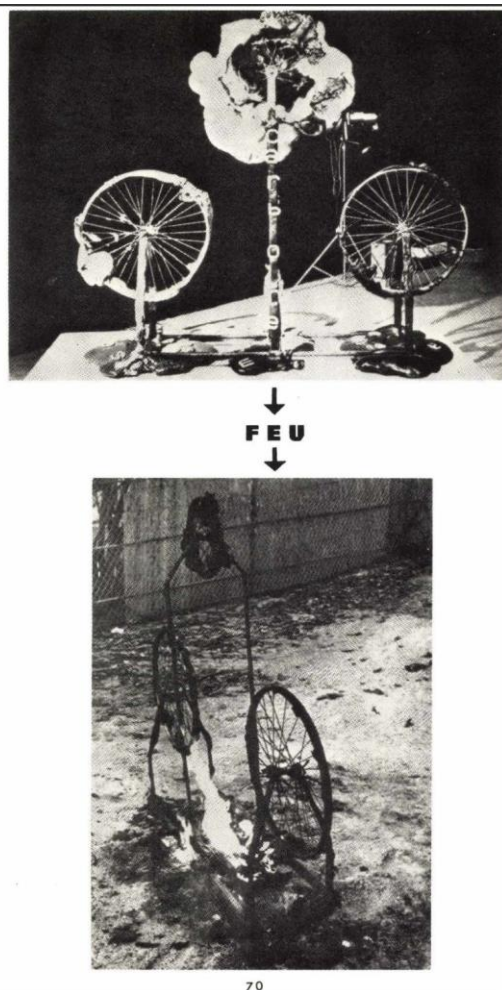


Figura 8. Instalación-escultura de Blaine reproducida en Bory, 1968, p. 70.

Este gesto se inscribe en una genealogía de experimentación visual y material con la palabra poética, pero también reactualiza una antigua tradición de destrucción del poema como forma de escritura crítica. La quema no representa un final, sino una transformación; esto es, un acto de transferencia desde el campo literario hacia el arte conceptual, el *archivo expandido* y la imagen performativa (Barisone, “Los tránsitos de la fotografía”). En el sentido del archivo como gesto formulado por Cámara, este acto no conserva un pasado, sino que lo reconfigura desde el presente como escena de montaje (32).

La imagen fotográfica del poema incendiado no ilustra un acto: lo inscribe como acontecimiento estético. La acción se convierte en escritura a través del fuego, que deja ceniza, residuo y ruina. Esta ruina, reproducida en revistas experimentales, circula posteriormente como documento y huella. En este sentido, la foto no archiva la destrucción del poema: es su nueva forma. El poema, convertido en imagen, activa una *performatividad documental* (Barisone, “Los tránsitos del registro...”), en la que lo que se quema no solo el texto, sino también la noción de obra como objeto clausurado.²⁸

²⁸ Como ha señalado Georges Didi-Huberman, la imagen del resto –ceniza, humo, ruina– no representa una pérdida sino una forma crítica de aparición, que activa la mirada desde la desaparición. En sintonía, Jacques Derrida plantea que todo archivo está atravesado por el mal de archivo, un impulso contradictorio de preservar y destruir, de conservar la huella incluso en su borramiento. Así, el poema incendiado no desaparece: se reinscribe como ruina legible y como archivo performativo.

La escena plantea, además, una crítica material al soporte-*libro*.²⁹ Al encender un poema en papel, los autores se enfrentan al *códice* como forma histórica de legitimación de la literatura, proponiendo una alternativa: acción como inscripción, destrucción como escritura, residuo como lectura. Melot, al analizar las transformaciones del objeto-*libro* en la era electrónica, señala que la emergencia de nuevos soportes obliga a repensarlo desde su materialidad: “el libro, como espacio cerrado, es ahora una casa, una tumba, una caja, o un cuerpo” (58). El poema incendiado, en este marco, es un cuerpo que se quema para volverse imagen.

A diferencia del *poema móvil* o del *madigramme*, que convocan al lector como operador táctil, aquí el lector-espectador accede al poema únicamente a través de su huella. La imagen del fuego sustituye al texto, y este deja de ser legible en sentido clásico: lo que queda es una memoria visual, una secuencia de gestos transmitida por su reproducción gráfica. Esta sustitución no es un simple cambio de soporte, pues implica una mutación en la lógica de la literatura: el poema ya no está hecho para ser leído, sino para ser ejecutado, consumido y transmitido como acontecimiento.

La publicación de la acción en revistas no responde a un deseo de registro histórico, sino de inserción en una red estética transnacional de carácter experimental. En el sentido del *archivo visual* propuesto por Didi-Huberman y Derrida, la imagen del poema incendiado no es la ruina de una obra, sino una forma de vida de la obra misma. Así, la acción de Arden Quin y Blaine activa un archivo poético-visual que no guarda el poema, sino que lo transforma, lo dispersa y lo quema una y otra vez.

Este gesto de destrucción como forma de escritura se alinea con las poéticas del residuo, de la ruina y del fragmento, características de las prácticas visuales y textuales de los años sesenta en América Latina y Europa (Barisone, “Los tránsitos...”). La ceniza que queda del *poema incendiado* no marca su final, sino su pasaje a otra dimensión de legibilidad. Así, el *poema incendiado* puede pensarse como una forma expandida de literatura que opera en el cruce entre performance, archivo y visualidad, desplazando la palabra hacia su desaparición como signo, para reaparecer como *gesto* (Cámara): una poesía que no se escribe, sino que se enciende.

5. Conclusión: literatura en movimiento, archivo en expansión

A lo largo de este artículo he propuesto una lectura de la obra poético-visual de Carmelo Arden Quin como una forma de literatura expandida, donde los límites entre texto, objeto, gesto e imagen se disuelven y dan lugar a nuevas formas de experiencia estética. Tanto los *poemas móviles* como los *madigrammes* y la acción del *poema incendiado* desestabilizan la noción tradicional de obra literaria como texto verbal clausurado y proponen, en cambio, dispositivos participativos, fragmentarios y performativos que demandan ser activados, manipulados o leídos en tránsito.

La hipótesis que guiaba este análisis –que estas formas deben ser comprendidas desde una lógica de *campo expandido*– ha encontrado respaldo en la convergencia entre teoría y obra. Desde la matriz conceptual formulada por Krauss aplicada al arte contemporáneo, hasta las nociones de *postautonomía* (Ludmer), *inespecificidad* (Garramuño) o *dominio digital* (Kozak), se ha construido un marco teórico que concibe lo literario no como una categoría fija, sino como un campo mutable, en expansión, constantemente reconfigurado por sus condiciones materiales y por su inscripción cultural.

No obstante, la noción de *expansión* requiere ser problematizada. Como advierte Evando Nascimento, su uso generalizado puede conducir a una metáfora vacía si no se ancla en

²⁹ Ver al respecto diversas referencias a la destrucción del libro en Julien Blaine referidas oportunamente (Barisone, “Experimentos poéticos opacos”, “Los tránsitos fotográficos”).

desplazamientos específicos, situados históricamente. Más que una disolución total del campo literario, lo que está en juego es una reorganización heterogénea de sus bordes, articulada por interacciones entre lenguajes, soportes y materialidades que reconfiguran la experiencia estética.

En el caso de Arden Quin, esta expansión se articula desde el sur, desde una tradición estética que, aun en diálogo con las vanguardias europeas, opera de manera situada, entre redes editoriales alternativas, revistas experimentales, *cajas-objeto*, pliegues y fragmentos. Lejos de la monumentalidad de las formas modernas, sus experimentos se despliegan en lo pequeño, lo efímero, lo manipulable, lo residual. Allí donde el poema deja de escribirse y se convierte en imagen, objeto o ceniza, lo literario no desaparece: se transforma.

La movilidad del poema, en este contexto, no es solo un rasgo formal, sino una política de la forma. Movilizar el poema implica descentrarlo, sustraerlo del libro y abrirlo al espacio y al cuerpo. Es, también, cuestionar las condiciones de legitimación de lo literario, su clausura genérica, su institucionalización. En esta línea, los *madigrammes* de Arden Quin pueden ser leídos como *archivos en fuga*: cajas que no archivan, sino que desorganizan; dispositivos que no conservan, sino que provocan nuevas constelaciones posibles. De igual modo, la acción de quema del poema con Julien Blaine no destruye el poema: lo reinscribe en una red de circulación visual y afectiva, convirtiéndolo en documento vivo, en imagen que arde y se multiplica.

En un presente en que las prácticas textuales se ven cada vez más atravesadas por la intermedialidad, la visualidad y la performatividad, los gestos de Arden Quin permiten repensar críticamente el estatuto del poema, del libro y del archivo. Leídos desde la clave de una literatura en *campo expandido*, estos objetos no solo amplían los límites de lo literario: los ponen en crisis, los atraviesan y los reinventan. Estas prácticas se alinean con lo que Hal Foster denomina *archivos sin archivo*³⁰: operaciones críticas que, lejos de preservar una obra cerrada, activan formas de intervención estética desde la precariedad, la repetición, la ruina o el montaje. El *poema móvil*, el *madigrama* y la imagen de la quema no documentan simplemente una expansión formal: la producen como gesto. Desde allí, abren un territorio poético que no es ni del todo arte ni del todo escritura, sino un espacio poroso donde leer, tocar, mirar y activar se confunden. Un espacio, en definitiva, para una literatura que se desborda a sí misma.

Obras citadas

- A.A.V.V. *Arturo*. *Revista de Artes Abstractas*, Buenos Aires, verano, 1944.
 A.A.V.V. “Invención integral”. *Arte Concreto*, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 10
 A.A.V.V. “Manifiesto Madí”. *Madi Nensor*, no. 0, Buenos Aires, 1947.
 Aguilar, Gonzalo; Cámara, Mario. *La máquina performática: la literatura en el campo experimental*. Grumo, 2019.
 Arden Quin, Carmelo. *Sin título*, 1945. Óleo sobre cartón y madera laqueada. 39 x 30 cm. Malba, Buenos Aires.
 Arden Quin, Carmelo. “El móvil. Introducción al Manifiesto”, 1945.
 Arden Quin, Carmelo. *Hop-Hop*. ca. 1950. Harvard Art Museums, Cambridge, MA, <https://harvardartmuseums.org/collections/object/340155?position=undefined&context=person&id=21451>.

³⁰ Foster emplea la expresión “archivos sin archivo” para describir prácticas artísticas que trabajan con formas fragmentarias, residuos o imágenes precarias, no como restos de lo que falta, sino como modos activos de producción de sentido. Estos gestos, antes que conservar, generan nuevas posibilidades de lectura y circulación (3-22).

- Arden Quin, Carmelo. "Dès le Seuil", *Ailleurs*, n° 2, París, invierno 1964, p. 3.
- Barisone, Ornela Soledad. "Los tránsitos del registro fotográfico: sobre una colaboración entre Arden Quin y Julien Blaine en los sesenta". *Reproducir, multiplicar, viralizar: dinámicas de las imágenes en tránsito: III Jornadas Internacionales de Arte y Patrimonio CIAP*. Compilado por Sandra Szir y Verónica Tell, Centro CIAP, 2025, pp. 50-63.
- Barisone, Ornela Soledad. Conversación virtual con Julien Blaine, mayo 2024. Mimeo.
- Barisone, Ornela Soledad. "La movilidad del poema en Carmelo Arden Quin: algunos problemas". *Actas XIV Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Asociación Argentina de Literatura Comparada y Centro para el Estudio de Lenguas (CePEL) (LICH-EH-UNSAM), 2024.
- Barisone, Ornela Soledad. "La revue KAO de 1989 et le réseau artistique de Carmelo Arden Quin: une archive inédite de l'avant-garde transnationale", *Artelogie*, 20, 2023, <http://journals.openedition.org/artelogie/12813>.
- Barisone, Ornela Soledad. "La carta como testimonio de la colaboración entre Carmelo Arden Quin y Julien Blaine. Un análisis de su vínculo experimental en el contexto de la revista *Ailleurs*", *Anuario TAREA*, 10, 2023, pp. 250-275. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/1487/3507>.
- Barisone, Ornela Soledad. "Pluraleidoscopio de lo mínimo manipulable: los experimentos poéticos de Carmelo Arden Quin" *Arden Quin en la trama del arte constructivo: Catálogo de exposición*, curado por Cristina Rossi, Museo Nacional de Bellas Artes, 2022, pp. 157-185.
- Barisone, Ornela Soledad. *Boomerangs de lo breve: objetos creativos y propuestas didácticas*, Santa Fe, Editorial UCSF, Ebook, 2022.
- Barisone, Ornela Soledad. "Experimentos poéticos entre Buenos Aires y París: las tácticas móviles de Carmelo Arden Quin de Madí a Robho". *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo REG|AC*, n° 5, Invierno 2018, Universidad de Barcelona, <https://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2018.1.08>.
- Barisone, Ornela Soledad. *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*. Buenos Aires, Ed. Corregidor, 2017.
- Blaine, Julien y Clay, Jean, eds. *Robho*. París, 3, 1968.
- Blaine, Julien y Clay, Jean, eds. *Robho*, 5-6, 1968.
- Blaine, Julien. *Soleil/Carbone. Destruction des forces cycliques*, 1967. Fotografías varias. Archivo personal de Autor/a.
- Bory, Jean-François, ed. *Once Again*. Nueva York, New Directions Books, 1968.
- Cámara, Mario. *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*, Buenos Aires, Prometeo, 2022.
- Cappannini, Cecilia. "La constelación benjaminiana como efecto de montaje". *Arte e investigación*, 9, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes · Secretaría de Ciencia y Técnica, 2013, pp. 45-49. https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39541/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. "Das Archiv brennt." *Das Archiv brennt*, editado por Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling, Kadmos, 2007, pp. 7-32. "El archivo arde." Traducido al español por Juan Antonio Ennis.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2018.

- Di Maggio, Nelson, cur. *Carmelo Arden Quin. La Vanguardia Rioplatense*. Catálogo de exposición, Centro Cultural de España, Montevideo, 2011.
- Duparc, Christiane. “Les Sud-Américains ont pris Paris”. *Le Nouvel Adam*, février 1968, pp. 46-51.
- Foster, Hal. “An Archival Impulse”. *October*, vol. 110, 2004, pp. 3-22.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Garramuño, Florencia. *Frutos Estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.
- Giunta, Andrea. “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina.” *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros*, catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Turner, 2013, pp. 105-117.
- Giunta, Andrea. *Contra el canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2020.
- Kozak, Claudia. “Literatura expandida en el dominio digital.” *Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias*, vol. 4, no. 6, 2017, pp. 220-245.
- Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido.” *October*, vol. 8, 1979, pp. 30-44.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas.” *Revista Iberoamericana*, vol. 75, no. 228, 2009, pp. 507-523.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta Educativa*, nro. 32, 2009, pp. 41-45, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005>
- Ludmer, Josefina. *Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura*. Eterna Cadencia, 2021. <https://eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/literaturas-postautonomas.html>
- Melot, Michel. *Livro: o poder de um objeto simbólico*. Traducido por V. Schilling, Ed. UFRGS, 2012.
- Nascimento, Evando. “Para un concepto de literatura en el siglo XXI: expansiones, heteronomías, desdoblamientos.” *El lugar de la literatura en el siglo XXI*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016, pp. 47-65.
- Rossi, Cristina. “Texto y descripción técnica para MALBA sobre La boule noire, 1949, de Carmelo Arden Quin” Colección MALBA, s.d., <https://coleccion.malba.org.ar/la-boule-noire/>.
- Schmitter, Gianna. *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina: Hacia una TransLiteratura. Tesis de posgrado*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1809/te.1809.pdf>.
- Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. Dutton, 1970.