



Universidad Nacional de las Artes

**Departamento de Artes Visuales
“Prilidiano Pueyrredón”
Sede Xul Solar - San Fernando**

Licenciatura en Artes Visuales

**PROYECTUAL DIBUJO NIVEL II
Cátedra Molina**

**Alumna: Jessica Abril
DNI: 36.275.369
Mail: jessica.abril.9@gmail.com**

Objetivos y breve resumen

Partiendo de la premisa de que la manera en la que conocemos el mundo estructura nuestra percepción y aprehensión de la realidad y la historia y entendiendo el conocimiento como un espacio móvil en perpetua construcción, el proyecto tiene por objetivos: mostrar la complejidad en los modos de conocer del ser humano, identificar los objetos que producen conocimiento y las tensiones que los constituyen, demostrar la posibilidad de modos de conocer diferentes a los impuestos en nuestra cultura y finalmente exponer una nueva manera de conocer y percibir el mundo.

Mediante diversas operaciones plásticas y conceptuales se busca re-significar y re-ordenar distintos objetos para modificar su sentido original, colocándolos en lugares fuera de lo común, generando extrañeza, conformando un relato diferente.

Partimos de un objeto que, para nuestra cultura, es la materialización de todo el conocimiento: la enciclopedia. Desde allí avanzaremos en la búsqueda otros elementos de conocimiento (fotografías, objetos encontrados o recreados, documentos, sucesos, sitios específicos) para generar un archivo abierto, construyendo sentido desde el relato, el conjunto y la re-vinculación.

Así mismo, se busca interpretar la dimensión icónica de dichos objetos considerando las imágenes como fuente principal de conocimiento. Esta acción nunca está libre de tensiones y puede hacer surgir complejas relaciones entre los distintos discursos que habitan los objetos.

Un objeto como rizoma de partida

Desde lo personal, las enciclopedias cautivan mi curiosidad desde que tengo memoria. Durante mi infancia disfrutaba mirar el interior de los libros por las imágenes que contenía. Todo libro, sin importar su contenido, supone una ventana a un mundo, sumergirse en la enciclopedia es emprender una búsqueda por conocer la totalidad del mundo. Ésta contiene cientos de imágenes de todo tipo: ilustraciones, fotografías y gráficos que alentaban mi imaginación.

Un gráfico con las partes de una flor, un templo hindú, la radiografía de un fémur, un mapa del norte de Europa, la ilustración de un condensador eléctrico, un oso con su cría, el logo de la marca Fiat, la fotografía de una base soviética de estudios geofísicos, un transatlántico en un paisaje nocturno, un hombre sosteniendo un modelo a escala de una nave espacial, son algunas de las imágenes que encuentro al abrir la enciclopedia de manera aleatoria.

La enciclopedia es tan abarcativa que siempre se puede encontrar algo nuevo sin importar las veces que se la haya abierto. Por ese motivo, en algún momento de mi adolescencia rescaté varios tomos de la biblioteca familiar y los guardé en la propia, evitando que los desecharan como el objeto obsoleto que aparenta ser.

En cierto momento comencé a prestarle atención a los textos que rodeaban aquellas imágenes que más habían suscitado mi curiosidad y de repente me encontré frustrada, aburrida frente a la lectura que el texto hacía de la imagen. Ese objeto, que en mi niñez me había narrado cómo era el mundo en imágenes, con todo lo que manifestaba, pero también con lo que ocultaba (que yo llenaba con mi imaginación),

había perdido su componente de misterio ya que el texto explicaba, *cerraba* la imagen. No obstante continúe guardando las enciclopedias... por sus imágenes.

Un objeto que posee su propia significación

Pero más allá de mi relación personal con la enciclopedia, ésta posee su propia historia y características, que la definen en tanto dispositivo que configura parte de la realidad que habitamos y que no dejan de ser significativas en mi producción.

Si comenzamos a desmenuzar las partes del dispositivo, podemos decir, en principio, que es un objeto con un fin utilitario, sirve para adquirir conocimiento sobre algo. Cuando acudimos a la enciclopedia, esperamos resolver una inquietud, buscamos, frente a la apertura que genera una pregunta, una respuesta que le ponga fin, que nos cierre.

Así mismo, la existencia misma del objeto supone, en primer lugar, que el conocimiento puede ser alcanzado. Es decir, que todo en el mundo (la enciclopedia tiene la reputación de contener todo el conmovedor el mundo) puede ser aprehendido desde la cognición humana, todo puede ser nombrado, tematizado. Más aún, supone que todo contenido puede ser sistematizado: ordenado, normado, y puesto a funcionar de una manera regulada. Por otro lado, supone también que todo es traducible a signos lingüísticos y desde allí, a cualquier idioma. Estas características son indisociables del objeto enciclopedia, más allá de las posturas ideológicas de quienes la editen.

Ciertamente estamos ante un objeto que encarna los dogmas de la ilustración, a saber, que el hombre, (considerado en el centro ontológico del cosmos) es capaz de conocer y por tanto dominar las cosas del mundo, conocimiento que a su vez se considera verdadero y universal. Por otro lado, debemos recordar que para la filosofía de la ilustración, las imágenes visuales (las artes, pero también una escena de la naturaleza o un paisaje) no producen conocimiento ni verdad alguna, sino que pertenecen al campo del gusto. Otro dato no menor es que, debido a su asociación con la lógica y la razón, la enciclopedia goza de un alto grado de legitimidad en nuestra cultura en cuanto a la veracidad de su contenido y la forma en la que se presenta.

Sobre su forma, destacamos otra característica: es un objeto que reconocemos como un libro. Es una obra impresa sobre una serie de hojas de papel rectangulares del mismo tamaño unidas por uno de sus cuatro lados, que posee un orden secuencial, una narración. Como muchos libros, en su interior convive el signo icónico y el lingüístico: imagen y texto. Así mismo no se trata de un libro único, sino que es reproducible, parte de su función es llegar a un público.

Por último, lo que caracteriza a la enciclopedia de papel es su condición de objeto obsoleto, viejo. Por un lado, el formato papel fue superado por el formato digital. Por otro lado, un gran porcentaje del conocimiento que guarda entre sus hojas ha sido superado por nuevas teorías. A medida que disminuye su utilidad, su valor monetario también lo hace.

Primer trabajo con la enciclopedia

Mi interés por la enciclopedia resurgió cuando realicé un trabajo en que debía representar el tiempo/la temporalidad en la obra. Realice entonces el primer ejercicio de intervención de enciclopedias al que titulé *Rakontoj de la tero* (imagen 1) que constaba de seis imágenes ordenadas y colocadas a modo de serie en dos grupos de tres (uno debajo del otro) realizadas sobre hojas de enciclopedia intervenidas con distintas técnicas y materiales. La primera imagen llevaba el nombre de la serie escrito en lápiz junto a su traducción al español *Historias de la Tierra*, que era el título impreso de la enciclopedia (la “S” en la palabra “historias” también fue agregada en lápiz).



Rakontoj de la tero

Hojas de enciclopedia intervenidas con lápiz, tinta y acuarelas.

2018

48 x 46 cm.

Para llegar al formato definitivo de presentación y montaje del ejercicio, realicé diversas operaciones y me topé con varios obstáculos. Comencé traspasando dibujos que había realizado sobre hojas blancas a hojas de enciclopedia, ya que la consideraba un mejor soporte porque veía una conexión entre las imágenes que contenía y mis dibujos, aunque no sabía aún cómo explicarla. Entonces tuve que lidiar con los problemas que surgen de utilizar un soporte dotado de significaciones propias, donde tuve que aprender a reconocer qué elementos complementaban la idea y cuáles no. Mi principal problema de ese entonces fue el texto de las hojas. El espectador tendía a leerlo y no era lo que yo quería, por lo que probé simular la hoja de la enciclopedia, rescribiendo, traduciendo, inventando un nuevo texto, hasta que decidí simplemente cubrirlo con pintura.

Mi objetivo para ese trabajo había sido crear una narración. Apuntaba de cierta manera a relatar un universo paralelo al que habitamos, con elementos del mundo actual pero también con figuras que remitieran a la fantasía y a la ciencia ficción, generando cierta extrañeza. Así mismo traté de hacer alusión a temporalidades distantes: escenas pasadas, presentes y futuras. El título, estaba escrito en esperanto, un idioma creado hacia finales del siglo XIX con el fin de convertirse en la segunda lengua de estudio de todos los habitantes del planeta para mejorar y hacer más equitativa la comunicación internacional. Comprendiéndolo como el elemento que podía disolver las barreras culturales, lo utilicé para afianzar la idea de una historia paralela.

La serie podía leerse como una narración: eran historias del planeta tierra, con algunos componentes irreales, fantásticos, y propios de la ciencia ficción pero también componentes históricos, reales, ya que el soporte (y su contenido original) era un objeto

reconocible. Las escenas se representaban sobre viejas hojas de enciclopedia intervenidas para contar una historia diferente a la que contaba originalmente.

Al momento de realizar el ejercicio no lo había tenido en cuenta, pero hoy creo que también se conjugan aquí elementos relativos a la utopía, desde el recurso de la ciencia ficción y el idioma esperanto. También considero que podría leerse el concepto de *vestigio*, que el diccionario define como “Recuerdo, señal o noticia que queda de algo pasado / Monumento o ruina que se conserva de pueblos antiguos/ Indicio por el que se infiere la verdad de algo” (Diccionario de la lengua española, 2005, definición 1, 2 y 3). Era notorio el uso de un objeto avejentado, con sus hojas amarillentas, su tipografía, su calidad de impresión y también por algunas ilustraciones (propias del soporte y de la intervención a través del dibujo) que representaban un tiempo pasado, como por ejemplo la vestimenta de uno de los personajes y el paisaje de un templo.

Después de esa experiencia, continúe dibujando sobre las hojas de enciclopedia aunque sin reparar en las operaciones plásticas y conceptuales que había realizado hasta el presente año.

Re-significar el objeto

Habiendo comprendido todos los discursos que se agrupaban alrededor de este objeto y recordando los significados que yo le introducía, desde el componente imaginativo de mi niñez hasta su intervención para crear un trabajo visual, comencé a indagar concretamente sobre estas operaciones. ¿Qué hago yo con la enciclopedia?

La retomo, la rescato del desuso.

En primer lugar, la recupero del olvido. Esta acción tiene que ver, por un lado, con cierto agotamiento del sentido de novedad (tan imperante en la modernidad y en nuestros tiempos) cuyo único valor radica en su presunta esencia de ser algo nuevo. Frente a la frivolidad de lo nuevo, siento una preferencia por detenerme a observar aquellos objetos obsoletos, olvidados, dejados de lado por la evolución, que aparentemente no repercuten en nuestra realidad cotidiana: los caminos desviados del tiempo. Retomo en este punto los conceptos de lo viejo, lo obsoleto, el vestigio, la ruina y también el concepto de la memoria.

En su libro *Lo que vemos lo que nos mira*, Didi-Huberman relaciona la memoria con el rol del arqueólogo, que busca conocer un tiempo anterior al suyo por medio del descubrimiento de los objetos comunes de dicha época. Para mí, la enciclopedia es un excelente objeto para conocer una época, aunque no es el único. Representa un corte transversal de un momento pasado, como un instante detenido en el tiempo, donde se vuelca la manera de conocer el mundo de una cultura específica (occidentalizada, vale aclarar). Todo en ella comunica: los temas tratados, su manera de redactar el texto, sus gráficos, sus fotografías, su tipo de papel, la encuadernación, su calidad de impresión. Todo en ella me habla de ese momento específico y por eso lo considero un objeto de recuerdo. Sin embargo, cuando des-cubrimos algo, también lo transformamos.

“Por una parte, el *objeto* memorizado se acercó a nosotros: creemos haberlo ‘recuperado’ y podemos manipularlo, hacerlo ingresar en una clasificación; en

cierto modo *lo tenemos* en mano. Por la otra, está claro que, para ‘tener’ el objeto, tuvimos que poner patas para arriba el suelo originario de ese objeto, *su lugar* ahora abierto, visible, pero desfigurado por su propia puesta al descubierto: tenemos sin duda el objeto, el documento pero, en cuanto a su contexto, su lugar de existencia y posibilidad, *no lo tenemos* como tal. Nunca lo tuvimos y nunca lo tendremos. En consecuencia, estamos condenados a los recuerdos encubridores, o bien a sostener una mirada crítica sobre nuestros propios hallazgos conmemorativos, nuestros propios ‘objetos encontrados’. Y a dirigir una mirada quizá melancólica hacia el espesor del suelo — del ‘medio’ — en el cual existieron antaño esos objetos. Esto no quiere decir que la historia sea imposible. Significa simplemente que es anacrónica. Y la *imagen dialéctica* sería la imagen de memoria positivamente producida a partir de esa situación anacrónica, sería como su figura de *presente reminiscente*.” (Didi-Huberman, 1997, p.11)

Buscamos inquietamente un objeto, anhelamos conocerlo, llegamos a descubrirlo... solo para darnos cuenta que no lo podemos aprehender. Su sentido original se escapa como si estuviese destinado a permanecer oculto, imponiendo una barrera a aquellos que queremos conocerlo todo y, por ende, a las pretensiones de la enciclopedia. Sin embargo, esa ausencia es transformadora: el objeto se altera cada vez que se echa luz sobre él. Del encuentro entre aquello que se desea develar y nuestra mirada surge algo nuevo, producto del deseo de conocer, del recordar, del perder, de lo queda reminiscente y lo que surge.

El acto de retomar la enciclopedia como objeto, como soporte para la práctica estética, sugiere en primer lugar un rescate de los vestigios, un rescate de aquellos elementos de la memoria del pasado que peregrinan al presente. En segundo lugar, esta acción de echar luz sobre los vestigios se da siempre dentro del doble juego entre conocer y desconocer, entre encontrar y perder. Siempre surge algo nuevo que no es ni aquel entonces ni el ahora, sino una suerte de estado anacrónico en el que suceden situaciones nuevas.

Invierto la relación del texto con la imagen

Como se dijo anteriormente, en una enciclopedia se conjugan signos lingüísticos e icónicos. El texto explica y la imagen acompaña la explicación, funciona como su soporte pedagógico, se subordina al texto.

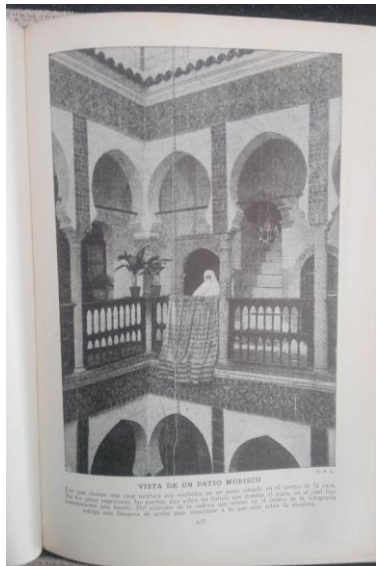
Sin embargo, a veces, las imágenes parecen incumplir la relación de subordinación que se supone mantienen con el texto y se vuelven autónomas, poseedoras de otros discursos. En ocasiones, las imágenes parecen poner de manifiesto una latencia, algo que quedó pendiente, marginado, ausente; algo que el texto no puede decir o no quiere decir. Así mismo, a veces parecen querer ir más allá del texto, romper los límites de lo permitido, como si el espacio de la imagen fuese aprovechado para jugar con imaginarios, supuestos y especulaciones sobre los cuales el texto, arraigado en su propio esquema y método, no pudiera expresar. Como explica Barthes (1986):

“En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a ‘fijar’ la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos: una de estas técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico

(...) el texto explicativo me ayuda a dar con el nivel adecuado de percepción; me permite acomodar, no solo la vista, sino también la intelección.” (p.36)

He encontrado numerosas imágenes en enciclopedias que interpreto como ejemplos de esos signos inciertos que el texto busca subyugar. Entre ellos, hay algunos que destacan por la magnitud con la que la imagen se impone ante texto, o bien por la debilidad, las falencias con las que el texto aborda la imagen. El ejemplo que más me ha sorprendido en este sentido es el de la página 637 del tomo tercero del libro *El mundo Pintoresco* publicado en Buenos Aires en el año 1951 (imagen 2). Se trata de una fotografía que ocupa casi todo el espacio de la hoja. Al pie, un texto bajo el título de *Vista de un patio de morisco* explica:

“Los que visitan una casa morisca son recibidos en un patio situado en el centro de la casa. En los pisos superiores, las puertas dan sobre un balcón que domina el patio, en el cual hay comúnmente una fuente. Del extremo de la cadena que vemos en el centro de la fotografía cuelga una lámpara de aceite muy semejante a la que está sobre la escalera.” (p.637)



Página 637 de del tomo tercero del libro El mundo Pintoresco,

Objeto encontrado (hoja de enciclopedia impresa)

2020

17 x 29 cm.

Evidentemente, al observar la imagen estamos ante un patio morisco. Pero, ¿Podemos evitar toparnos con la figura humana que está en el centro mismo de la fotografía? Esta figura no solo llama la atención porque no es nombrada, sino por sus atributos. Se encuentra cubierta con un paño que solo deja entrever sus ojos, con su cuerpo casi totalmente tapado por otra tela que cuelga de la terraza por delante, y su contorno sobresaliendo de un fondo totalmente negro, ¿No aparece ante nuestros ojos y ante el texto con la fuerza de un golpe amedrentador? ¿Cómo podría obviarse esa figura, con todo lo que manifiesta y también lo que oculta? Tales son las falencias del texto. Tales son los misterios, las extrañezas que habitan las enciclopedias. Barthes también diferencia lo que llama el sentido obvio del sentido obtuso de una imagen:

“El sentido obtuso es un significante sin significado, por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente a lo obvio, no está copiando nada ¿Cómo describir lo que no representa

nada?” (...) el sentido obtuso no conseguirá acceder a la existencia, entrar en el metalenguaje de la crítica. Lo cual significa que el sentido obtuso esta fuera del lenguaje (articulado), pero, sin embargo, dentro de la interlocución. Pues si usted observa las imágenes a que me refiero, vera su sentido” (p.61)

Si bien es exagerado conectar este ejemplo con el sentido obtuso de Barthes porque obviamente la figura humana está ahí y es descriptible, lo utilizo para hacer del concepto algo más tangible y creo que puede funcionar en distintos niveles según como se lo utilice. La figura humana es obvia en la imagen, pero no lo es en la enciclopedia, que busca explicar la imagen a través del texto o darle sustento al texto con ayuda de la imagen. Considero que la figura humana es una manera de entender al sentido obtuso ya que este es “(...) ese rasgo penetrante, inquietante como un invitado que se obstina en quedarse sin decir nada en un lugar en que no hace ninguna falta” (Barthes, 1986, p.55)

Las imágenes son para la enciclopedia ese *algo más* que se manifiesta tanto en la presencia como en la ausencia y supera al sentido obvio, al sentido lógico, al sentido que le impone el texto, en definitiva, al sentido con el que fue originada. Es en la imagen donde se dónde se genera la ruptura de la lógica de este objeto de conocimiento, aquello que en lugar de darme seguridad, me deja intranquila, aquello que hace que ponga en duda todo lo demás, por eso será un elemento clave en la re-significación del objeto.

La utilizo para pensar mi propia realidad

Esta reconfiguración de la relación del texto con la imagen, estas falencias del signo lingüístico frente al icónico, no solo me habla del objeto enciclopedia sino del mundo que ella habita, del ideal que representa.

Como dispositivo, con toda la significación que emana de ella, la enciclopedia revela una configuración de civilización de la que nunca terminamos de salir. Se trata del anhelo por conocer (y por ende dominar) el mundo sin dejar sitio sin excavar. Se trata de querer echar luz sobre todo sin dejar lugar a la oscuridad, al desconocimiento, al misterio. Algo similar vivimos hoy, adaptados a la era de la sobreinformación, donde se supone que tenemos dispositivos que resuelven dudas al alcance de la mano, donde rápidamente puedo poner fin a cualquier inquietud que me aborde. Basta con ver la reputación y la cantidad de visitas que registra la enciclopedia virtual Wikipedia. Todo el conocimiento está ahí, manifiesto, presente, listo para que nos lo apropiemos, todo cierra.

Cuando el conocimiento esta tan al alcance de la mano, presentado de una manera tan clara, sin dejar lugar a la duda, tenemos una sensación de seguridad, de dominio del mundo. Esa es la lógica de nuestra cultura occidentalizada materializada en la enciclopedia: todo se puede conocer y por ende dominar; y entonces nos sentimos seguros de nuestras verdades.

La enciclopedia promete que todo el conocimiento del mundo puede entrar en sus tomos. Como dijimos antes, que todo puede ser aprehendido, traducido, tematizado, sistematizado y encerrado en un objeto para nuestro consumo. Sin embargo un día nos topamos de golpe con algo extraño, algo que nos inquieta, ese signo incierto que reconfigura nuestro sentido de la percepción. Comenzamos entonces a notar las grietas

del sistema, indicios de que no todo es tan claro, que no todo está resuelto. A partir de este punto ya no hay marcha atrás: nuestra mirada hacia el objeto no puede ser la misma.

Esa luz que se hecha sobre el mundo desde la época de la ilustración termina ofuscando la mirada, emana con tal potencia que incluso ya no deja ver, nos deja ciegos, sofocados. Es entonces cuando la mirada debe posarse en otro lugar, en los sitios extraños, oscuros, en los márgenes. Dejamos de apropiarnos del conocimiento para abrirnos al misterio, a las posibilidades infinitas del conocimiento. Y, como afirma Didi-Huberman (1997), comprendemos que ver también puede ser perder.

Quisiera aclarar en ese punto que no pretendo poner en duda la capacidad del ser humano de adquirir y transmitir ciertos conocimientos a través del método lógico-matemático ni dudar de que éstos puedan ser traducidos a signos lingüísticos para la comprensión de un sujeto, sino plantear la posibilidad de que no todo el conocimiento del mundo pueda ser abordado según el mismo esquema, ni ser comprendido de la misma manera, ni bajo la misma mirada. Incluso a veces ni siquiera puede ser aprehendido, por lo que más que certezas, nos enfrentamos con ineluctables misterios. La función primaria de la enciclopedia, a saber, ponerle fin a una pregunta, se ve truncada.

Es esta dimensión del misterio, de lo oculto, de lo ausente, que la imagen vuelve evidente. La imagen evoca lo que la palabra no puede enunciar. Lo vuelve evidente en tanto evidencia, huella, indicio de que hay algo más, pero tampoco la imagen supone una visión superadora del texto. De igual manera que el objeto que la contiene (la enciclopedia), dentro de cada una de sus imágenes también hay tensiones.

Desde esta mirada, la relación que entablamos con cualquier objeto de conocimiento es eminentemente dialéctica: oscila entre las certezas y los misterios, los conocimientos posibles e imposibles, centrales y marginales, las presencias y las ausencias, la especulación y lo imaginario, entretejiendo una red de discursos en la que nos vemos inmersos cada vez que comenzamos la búsqueda, cada vez que anhelamos el conocimiento.

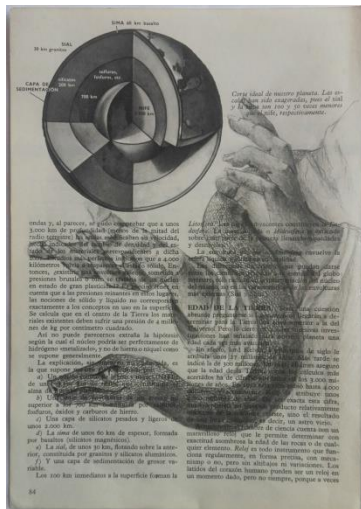
Parte de este proyecto se basa en poner de manifiesto esas tensiones, esta relación dialéctica, a través de la creación de nuevas imágenes a partir de la re-significación objeto original.

“Por mínima que sea, es una imagen dialéctica: portadora de una latencia y una energética. En este sentido, nos exige que dialecticemos nuestra propia postura frente a ella, que dialecticemos lo que vemos en ella con lo que, de golpe —con un panel nos mira en ella. Es decir que exige que pensemos lo que captamos de ella frente a lo que de ella nos "ase", frente a lo que, en realidad, nos deja desasidos. (...) Como si la invención de una imagen, por más simple que sea, correspondiera en primer lugar al acto de construir, fijar mentalmente un objeto-pregunta.” (Didi-Huberman, 1997, p.61)

Manipulo sus elementos (dibujo / borro / recorto)

Como se mencionó anteriormente, en una enciclopedia el texto condiciona la mirada hacia la imagen. Por este motivo, una de las operaciones plásticas realizadas

sobre este objeto es la intervención por medio del dibujo y la pintura, en menor medida. Dicha intervención tiene una doble función: por un lado tapa parte del texto otorgándole protagonismo a la imagen. Por otro lado, busca poner de manifiesto las tensiones hermenéuticas que habitan esas páginas y proponer una mirada reflexiva hacia las mismas. A través del dibujo los límites que encierran la imagen pueden expandirse hasta ocupar toda la hoja; los temas pueden mezclarse entre sí; los elementos secundarios pueden pasar a ocupar un espacio central; y cualquier elemento puede convertirse en algo distinto a lo que era originalmente, dotándose de un nuevo sentido, conformando un nuevo relato, transformando la mirada.



Segmento del archivo abierto (código a definir)

Objeto intervenido con lápiz

2020

16 x 23 cm.,

Otro tipo de intervención es deshacerme parcial o totalmente del texto. A través de esta acción pretendo liberar el poder comunicativo de la imagen, de manera que podamos detenernos a observar todo lo que puede aflorar en ella cuando no se subordina al texto. El texto es el elemento que pretende echar luz sobre la imagen y que en ocasiones nos deja ciegos de tanta luz. La imagen es el lugar donde puede surgir otro sentido, donde predomina lo incierto. El papel despojado de signos lingüísticos que rodea la imagen abre múltiples posibilidades para el desarrollo de sentido de la misma.

Imaginemos una enciclopedia con la totalidad del texto borrado. Su sentido original se altera, pero aún así sigue siendo un relato de nuestro mundo en imágenes, un objeto de conocimiento. Se trata de una transformación que permite que surja otro tipo de saberes, una hermenéutica de la imagen. Nuestra mirada hacia el objeto sería en cierto punto similar a la mirada que podría tener cualquier niño que aún no aprendió a leer pero que igualmente abre el libro y husmea su contenido.



Segmentos del archivo abierto (código a definir)

Objetos intervenidos con papel de lija

2020

16 x 23 cm.

En suma, las operaciones realizadas denotan un dialogo incesante con el objeto. A través de la manipulación se llega a negar algunos signos mientras que se deja hablar a otros, interpretándolos, transformándolos, cambiándolos de lugar hasta alterar el significado mismo del objeto, haciendo visible la naturaleza polisémica de la imagen.

Sin embargo, considero que no se trata solo de quitar y agregar elementos. De hecho, en ocasiones, el texto enriquece la lectura de ese otro sentido de la imagen. A veces puede darse una situación de oposición, en la que el texto dice una cosa y la imagen muestra otra (lo contrario), donde aparecen como rivales en la disputa por el sentido. El texto también puede ser útil para evidenciar una comparación, donde se hace necesario leer el texto para tener un punto de comparación con lo que éste planeta y el sentido que propone la imagen. A veces basta simplemente con arrancar la hoja de la enciclopedia y colocarla en la pared, llevando la atención hacia ella, dándole presencia.

Ejemplos de estos casos son la imagen del patio morisco nombrada anteriormente o esta otra hoja del tomo 4 de la enciclopedia *Consultora* de 1977 que, dentro del capítulo titulado *La ley y el derecho*, muestra un paisaje de playa con palmeras en cuyo epígrafe se lee “¿Existen aún lugares paradisiacos, donde la ley natural es la única norma y las relaciones humanas se rigen por contactos espontáneos, libremente aceptados?” (p.115)

Es llamativo que la conexión visual que se establece con el paraíso sea un paisaje playero repleto de vegetación, tranquilo. Por oposición, me dirige a pensar que la civilización de la ley y el derecho debería asociarse con un paisaje urbano y caótico. En este es inevitable pensar en las teorías reunidas al rededor del mito del “buen salvaje” en el contexto de encuentro entre Europa y América y cómo sigue estructurando nuestra realidad hasta el presente. No es mi intención en esta instancia ahondar en el análisis de esta imagen, sino tomarla como ejemplo para pensar las propias tensiones que encierra la enciclopedia y cómo a veces el texto es indispensable para evidenciarlas.

En estos casos donde no se interviene la imagen de manera directa, se puede sin embargo modificar su formato para reconstruir su sentido, no solo quitándola del libro, sino también re-vinculándola con otros elementos, como se realiza en la serie *Relatos de palmeras*, analizada más adelante.

Le cambio el orden: re-vinculación / re-contextualización de los elementos

La enciclopedia no solo nos presenta los temas de manera lineal y numerada, sino que propone una división temática específica que ordena el conocimiento de un modo determinado. En la mayoría de los casos, comienza hablando del cosmos y el universo; luego aborda la historia evolutiva de nuestro planeta y sus leyes físicas; más adelante pasa al reino animal y vegetal para luego abordar al ser humano (al “hombre” según sus palabras) desde sus características físicas; finalmente concluye con la cultura, historia y organización según los límites geográficos, dedicándole además una mayor cantidad de páginas a la cultura occidental.

A través de este modelo, ubicamos fácilmente las preguntas que nos hacemos en categorías y sabemos rápidamente en qué sección de la enciclopedia debemos buscar respuestas. Sin embargo, el camino que recorre una mente inquieta cuando comienza su búsqueda por conocer algo no es lineal ni ordenado, ni unilateral, sino caótico, y uno se encuentra deambulando entre argumentos diversos, que surcan los límites del intelecto. El lector se ve sumido en la vastedad de la red discursiva que atraviesa todo momento heurístico, donde puede suceder que, elementos aparentemente diferentes se entrelacen configurando nuevos sentidos.

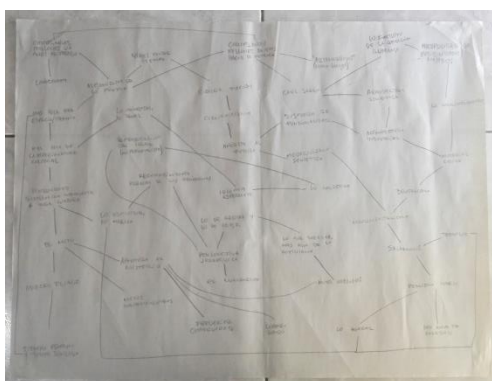
La imposibilidad de la enciclopedia de encerrar un tema, me produce a su vez cierto rechazo al presentar las piezas realizadas en su formato original, el libro, donde debería adquirir una dirección lineal. Al respecto, Didi-Huberman (2011) explica, retomando a Nietzsche que:

“*Reconocer el mundo (...) consiste ante todo en hacerlo problemático. Mas para ello es preciso disponer las cosas de tal manera que su extrañeza surja a partir de conexiones posibilitadas por la decisión de franquear los límites categoriales preexistentes, donde las cosas se hallaban más tranquilamente «colocadas».* La gran fuerza de su exposición consiste en *mantener viva la inquietud*, es decir, la apertura a la extrañeza, a la extranjería, a la extraterritorialidad (...) o sea en buscar la verdad en la parte *no conocida*, extranjera, desplazada, de cada cosa.” (p. 77)

Considero entonces el montaje como medio principal para establecer esas asociaciones que permiten re-contextualizar y re-vincular elementos, haciendo surgir nuevos relatos. Éste también guarda relación con el collage, que consiste no solo re-contextualizar los elementos sino también en generar metáforas a partir de la presentación y representación.

Mapas, redes y sistemas asociativos

El sentido del montaje se encuentra también relacionado con mi producción visual previa a la referida anteriormente. Cuando me propuse por primera vez encontrar un tema que me interesara para abordar mi producción durante las primeras clases de proyectual nivel 1, realice una red conceptual que abarcaba temas extraordinariamente amplios unidos entre sí por lazos fabricados solamente por mi propia imaginación. En ese momento sentía que si no podía encontrar una manera de abordar todo lo que me interesaba de una manera coherente, debía optar por uno de esos temas, lo cual me mantuvo ocupada durante todo el año.



Red conceptual,

Lápiz sobre papel sulfito

2019

60 x 46 cm.

No fue hasta haber terminado el año que volví tomar en cuenta esa red por la sorprendente similitud que presentaba con mi último trabajo. Este se trataba de una instalación conformada por objetos que se unían entre sí y su eje conceptual era el “espacio-tiempo” y el viaje. Por un lado, la instalación requería moverse/viajar en el espacio-tiempo. Por otro lado, los objetos, unidos entre sí por lazos visibles, hacían alusión a diferentes maneras de trasladarse en el espacio-tiempo según el lenguaje del que habían sido tomados. Una fotografía antigua suponía un viaje psicológico (con la memoria), un dibujo de la nave espacial *Buzzard Ramjet* representaba el viaje en el tiempo comprendido desde las ciencias físicas, una máscara de una etnia amazónica sugería el traspaso del tiempo profano al sagrado, etc.



Sin título

Instalación

2019

Medidas variables.

En aquel momento el énfasis estaba puesto en el “espacio-tiempo”, uno de los tantos temas que pasaron por mi cabeza, así como la física cuántica, la mitología, la topología, etc. Sin embargo lo que terminaba predominando a nivel visual en el trabajo era su sentido de red, la asociación de elementos, la mezcla y la unión. De repente vi en ese último trabajo, el primero que había presentado: la red conceptual. Esa red, hecha rápidamente con lápiz en unas sobras de papel sulfito arrugado se convirtió en el punto de partida de mi exploratoria. La importancia ya no radicaba en cada uno de los temas que yo había nombrado, sino en su esencia como red, como mapa, como sistema asociativo.

Aby Warburg: memoria y montaje

Memorias, persistencias, supervivencias, apariciones reminiscentes, saberes en espera, migraciones espaciotemporales, son algunas de las palabras que Didi-Huberman (2011) utiliza para describir el proyecto *Atlas Mnemosyne* del historiador alemán Aby Warburg.

Se trata de una exposición de unas dos mil fotografías de cuadros o material gráfico de libros y diarios (aunque también algunos textos) de temas muy diversos que Warburg presentó agrupados en distintos paneles de madera forradas en tela negra. En estos paneles Warburg demuestra la supervivencia de fórmulas artísticas que pertenecían a la antigüedad pagana en las obras del Renacimiento italiano de comienzos de la Edad Moderna. Había encontrado, en dos maneras aparentemente antagónicas del pensamiento y del arte, gestos y elementos comunes.

Rompe entonces con el ideal de la cultura moderna de oposición y superación del pasado permitiendo una observación de los acontecimientos desde las supervivencias, la hibridación y la intemporalidad. Difiere también con los análisis iconográficos tradicionales que estudian las obras de arte dentro de un espacio-tiempo concreto. Propone, además, una metodología para investigar la cultura tomando la imagen como fuente de conocimiento, como documento histórico y su observación como un acto de investigación.

Su teoría se basa en la idea de que el triunfo de la razón sobre el pensamiento mágico/religioso en la Época moderna crea un espacio, un distanciamiento entre el ser humano y los objetos, destruyendo la previa unión entre las personas y los objetos caracterizada por la magia y la superstición. Warburg ubica la memoria en este nuevo espacio, creando una relación entre sujeto – memoria – objeto, dentro de la cual ubica la creación artística, entendiéndola como la materialización de estos polos opuestos irreconciliables. Estos polos guardan una estrecha relación con los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco nietzscheanos.

Desde esta mirada, la producción artística se trata siempre de intentar lograr un equilibrio entre estas tendencias propias de una humanidad esquizofrénica. Los supuestos antagonismos son para Warburg “(...) solo un ejemplo de movimiento pendular que una y otra vez se repite en la historia y en el que se traduce la polaridad del pensamiento humano” (Checa, 2010, p 17). Las imágenes serán vistas entonces como objetos arqueológicos en los que se manifiestan estos elementos o gestos supervivientes.

Sin embargo, será en los lugares no codificados, oscuros de las imágenes donde habrá que poner la mirada para encontrar estas supervivencias. Para Warburg (retomando ideas de Nietzsche y Freud) lo que sobrevive en la cultura es ante todo lo trágico, lo rechazado, y sorprendentemente lo que más se resiste a desaparecer. En este punto, la imagen es también entendida desde el concepto de síntoma. Por ese motivo, Warburg utiliza en sus paneles el montaje y el collage, que le permiten conformar una red asociativa, un sistema de relaciones que evidencian aquellas conexiones que de otro modo pasarían inadvertidas.

Así mismo, de esta acción de re-vinculación de imágenes, deviene una situación dialéctica de la cual emergen nuevas ideas a partir de la colisión de imágenes y temporalidades distintas. Didi Huberman (2011) describe el *Atlas* como “(...) el

obrador de un pensamiento siempre potencial –inagotable, poderoso e inconcluso– sobre las imágenes y sus destinos”. (p. 60). Y más adelante lo describe como “(...) el juego permanente (...) de polaridades siempre en movimiento, siempre en conflicto o en transformaciones recíprocas (...) una imagen dialéctica” (p.65)

Didi-Huberman y la imagen dialéctica

Considero oportuno detenerme brevemente en una temática desarrollada por este autor que cito constantemente y cuyo pensamiento me ha resultado muy valioso a la hora de pensar mi producción.

Didi-Huberman postula en su libro *Lo que vemos lo que nos mira* que frente a una imagen podemos adoptar distintos modos de ver, entre ellos encuentra dos miradas antagónicas: la tautología y la creencia. La primera es la actitud de atenerse a lo que se ve: no hay nada más en la imagen que su realidad objetiva que puedo percibir cuando entra por la retina del ojo. La segunda es la actitud de superar lo concreto, lo material de aquello que vemos como si tuviese un significado de mayor trascendencia, dándole un claro sentido teológico y metafísico. Uno y otro representan el "masa acá" y el "más allá" respectivamente de lo que él llama la escisión abierta entre lo que vemos y lo que nos mira.

“No hay que elegir entre lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso que lo fija, a saber, la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber, la creencia). Hay que inquietarse por el entre y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento de diástole y sístole a partir de su punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso, de entre-dos. Es preciso tratar de volver al punto de inversión y convertibilidad, al motor dialéctico de todas las oposiciones. Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la que glorifica la tautología).” (p.47)

La dialéctica de lo visual está estrechamente relacionada con el acto de “perdida”. Didi Huberman lo compara con el juego de un niño en tanto que éste se hace necesario para que su juguete cobre vida, y por lo tanto el juguete existe entre la ausencia y el momento en el que el niño lo apresa, en el ritmo que se genera entre el momento en que es arrojado y traído de nuevo. Así como la vida del juguete, la interioridad de la imagen se encuentra fragilizada, es algo que se puede retener o arrojar, aparece y desaparece. El acto de ver es también el acto de contemplar esa ausencia, porque la ausencia también genera contenido, la imagen es portadora de latencias y energías que inquietan nuestra mirada.

“La inquietud sustrae al objeto toda su perfección y toda su plenitud. La sospecha de algo que falta ser visto se impone en lo sucesivo en el ejercicio de nuestra mirada, que se vuelve atenta a la dimensión literalmente privada, por lo tanto oscura, vaciada, del objeto. Es la sospecha de una latencia” (p.78)

Esto genera una doble distancia de la mirada, una doble forma espaciotemporal del sentir: el objeto está ahí pero está vacío, nos mira desde una obra de pérdida.

“Las distancias experimentarían unas a otras, dialécticamente. El objeto mismo deviniendo, en esta operación, el indicio de una pérdida a la que sostiene, a la que obra visualmente: al presentarse, al acercarse, pero produciendo su acercamiento como el momento sentido como ‘único’ y completamente ‘extraño’ de un soberano alejamiento, de una soberana extrañeza o extrañedad. Una obra de la ausencia que va y viene, ante nuestros ojos y fuera de nuestra vista, una obra de la ausencia.” (p.94)

De esa doble mirada surge el “aura” de un objeto: darle el poder al objeto para que me mire, me interpele. El objeto aurático despliega imágenes más allá de su propia visibilidad que conforman constelaciones y que se nos imponen, se acercan y se alejan. En este punto “se entrelazan, en el aura, la omnipotencia de la mirada y la de una memoria que uno recorre como si se perdiera en un ‘bosque de símbolos” (p.95)

“Cuando el trabajo de lo simbólico logra tejer esta trama súbitamente "singular" a partir de un objeto visible, por una parte lo hace "aparecer" literalmente como un acontecimiento visual único, por la otra, lo transforma literalmente: puesto que inquieta la estabilidad misma de su aspecto, en la medida en que se hace capaz de apelar a una lejanía en la forma próxima o supuestamente poseible (...) En ese momento, entonces, todo parece desfigurarse o transfigurarse (...) el pasado se dialectiza en la protensión de un futuro, y de esa dialéctica, de ese conflicto, surge justamente el presente naciente -y anacrónico- de la experiencia aurática.” (p.96)

La imagen dialéctica será entonces transformación, crítica y creación. “Procede como un momento de despertar, porque hace fulgurar la vigilia en la memoria del sueño y disuelve el sueño en un proyecto de la razón plástica.” (p.131) Pero será, también, la que pueda destronar a la presencia de su privilegio teórico.

Imaginación y verdad

Usualmente soy una persona inquieta cuando se trata de conocer las cosas, no me quedo mucho tiempo en un tema sin pasar a otro. Cuando aún no había teorizado sobre mi producción, las enciclopedias simplemente me interesaban porque hablaban de muchas cosas. Era justamente esa libertad de poder elegir cualquier temática lo que me impulsó a tomarlas como punto de partida de mi producción. Sentía haber encontrado un hilo conductor (¿o una excusa?) para cumplir con las pretensiones de mi red conceptual: hablar de todo, mezclarlo todo, mostrarle a un espectador esas conexiones que me asaltaban donde temas aparentemente diferentes se entrecruzaban. Era un lugar para el libre juego asociativo.

La imaginación acepta lo múltiple. Es parte de este proceso de juntar y mezclar elementos dando lugar a la creación de algo nuevo que no pertenece objetivamente a la realidad, por lo que puede asociarse con la fantasía y la irrealidad. Sin embargo el repertorio de elementos que se conjugan siempre pertenece a la esfera de lo real, y como tales, son históricos. Por este motivo la imaginación en cierta manera siempre se refiere a lo real y puede llegar a ser el sostén de posturas ideológicas de una época.

Es el caso de algunas de las obras de Goya, en las cuales Didi-Huberman (2011) repara en la capacidad de la imaginación para sacar a la luz las verdades ocultas de una época. También habla de la colección de Goethe, comprende la imaginación como “esa

capacidad para reacomodar todas las imágenes singulares –o los encuadres– en constelaciones, en *remontajes* de la realidad” (p.99)

Entre mis ejemplos encontrados destaco un manuscrito alemán de fines del siglo XVII atribuido a Zaratustra que contiene varias acuarelas relacionadas con la alquimia y dibujos en tinta de instrumentos de laboratorio. El libro muestra a través de la fantasía y la imaginación, un pasado en el cual la ciencia y la magia conformaban una misma realidad heurística.

Otra es la artista islandesa Anna Marie Sigmond Gudmundsdottir que realiza instalaciones con ilustraciones y textos de la cultura popular contemporánea y de subculturas relacionadas con un pasado nórdico de carácter mítico y cuyos dibujos poseen un aura enigmática y caótica que permite visualizar el mundo multicultural y su proceso de re significación y reciclado de los elementos culturales. O el estadounidense Jesse Bansford, cuyo mundo iconográfico es una mezcla desde imágenes de ciencia ficción hasta símbolos religiosos, un conglomerado cultural que evoca un mundo complejo y vasto, poniendo énfasis en la cantidad de subculturas norteamericanas que se alejan de la cultura hegemónica.

Entre las obras que mejor se relacionan con mi práctica están algunas del artista argentino Eduardo Molinari, quien a través del collage y el montaje hace confluir espacios y temporalidades diferentes (no solo pasados y presentes sino también futuros) y utiliza personajes míticos, históricos y ficticios buscando construir un relato paralelo a de la historia oficial, materializando “(...) todos los posibles que existen, permitiendo que el mundo esté en constante construcción.” (Rosauro, 2011, p.181)

Enciclopedia y archivo abierto

Serie 1

Serie 1 se trata de un gran montaje de imágenes que incluyen hojas de enciclopedia intervenida y también otras imágenes como fotografías e ilustraciones propias y recortes de otras fuentes. Están colocadas, aunque parezca una agrupación caótica, de manera que puedan apreciarse los vínculos que hay entre ellas. La intención de este trabajo es que permanezca en un estado de perpetua construcción, donde se le pueda agregar cada vez más elementos y modificar el lugar que ocupen a través de la re-vinculación. También debe funcionar como contenedor de una unidad de la cual puedan desprenderse otras series, como la serie *Relatos de Palmeras* en la que estoy trabajando actualmente en derredor de este concepto.



Serie I

Montaje

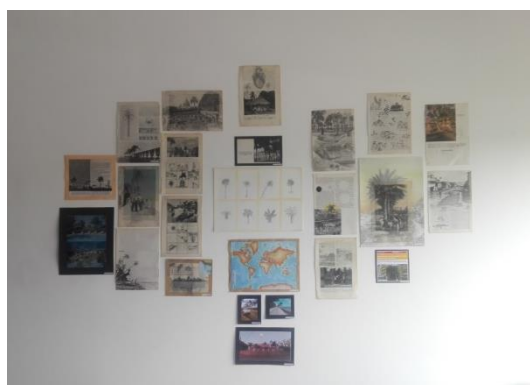
2020

Medias variables.

Relatos de palmeras

La serie *Relatos de palmeras* es uno de los trabajos que considero que mejor encarna la esencia de este proyecto ya que marca la apertura de un cuerpo de obra basado en el archivo abierto y la producción de conocimiento desde la intervención y re-vinculación de varios elementos. Un archivo donde no solo se abordan las tensiones de la enciclopedia, sino que ésta pueda entablar un dialogo con otros elementos; porque ni siquiera la enciclopedia, con sus abarcativos tomos, es suficiente para agotar las tensiones que habitan nuestro mundo con respecto a al conocimiento.

Se trata de varias piezas presentadas en conjunto y cuyo eje visual es la palmera. En este proceso comencé quitando todas las hojas de dos enciclopedias que tuvieran palmeras en sus imágenes para luego tomarme también un tiempo para fotografiar palmeras en mis recorridos habituales, buscar imágenes, noticias periodísticas y todo aquello que tuviese el mismo elemento: la palmera. Algunos objetos fueron creados, otros fueron encontrados y entre ellos muchos fueron intervenidos. El trabajo apunta a observar los diferentes relatos que se generan alrededor de la imagen de la palmera y sus relaciones internas y externas.



Relatos de palmeras

Montaje

2020

Medidas variables

En la mayoría de los casos, las palmeras no son las protagonistas de estos

archivos recogidos, especialmente en las enciclopedias, cuyos textos varían enormemente de lo representado en la imagen y donde un gran porcentaje de las palmeras aparecen pequeñas y distantes. En cada archivo individual, la palmera es un actor secundario. Es solamente al colocar todos los archivos en conjunto que pasa a un primer plano, ya que es lo único que todas las piezas del conjunto tienen en común. El relato entonces deja de ser el específico de cada archivo para pasar a ser una historia más que se desprende del elemento principal, como si cada palmera contara un relato distinto que solo se relaciona desde el *mirar* de las palmeras, todas son situaciones que se dan bajo la presencia de la palmera, cosas que las palmeras *ven*.

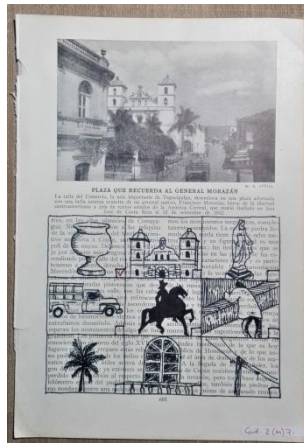
Pero el hecho de des-contextualizar y re-contextualizar estos elementos no solo incita a dejarse llevar por esos mundos que habitan las palmeras, sino a, inevitablemente, poner en relación cada situación individual del archivo con el que tiene al lado para leer un nuevo relato, buscando semejanzas y desemejanzas. Se parte de la palmera para observar más allá de ella, es el objeto lúdico por el cual podemos entrar en una nueva reconfiguración de la realidad y la manera de asociar elementos y, por ende, generar conocimiento. Una observación más exhaustiva revelará que, en las enciclopedias, las imágenes de las palmeras conviven estrechamente con la temática de la cultura de Medio Oriente y Centro América, en el que los textos tienen una mirada primitivista sobre los pobladores de dichos lugares. Sin embargo también se relaciona la palmera con el paraíso, convirtiéndose en símbolo de lugares como Miami en Estados Unidos, o sin ir más lejos, la ciudad de Tigre en Buenos Aires, cuyas avenidas principales y sectores turísticos fueron abarrotados de palmeras durante la última década. De esta lectura se desprenden reflexiones asociadas a las tensiones entre lo europeo o estadounidense como centro y América y África como periferia; la idea de paraíso como conquista del paisaje ajeno y donde la palmera será paralelamente símbolo de prestigio y de supuesta miseria.

Sin embargo no todos los archivos remiten tan directamente a esta idea sino que se trata más bien de uno de los varios caminos que la mirada puede recorrer e interpretar. Además del sentido de conjunto, los archivos contienen individualmente un relato que es interno y propio de cada archivo. En cada caso el archivo se investiga desde sus signos icónicos y lingüísticos para desentrañar sus tensiones internas, sus manifestaciones y sus ausencias, convirtiendo el acto de investigar en una práctica estética.

Un ejemplo de este proceso es uno de los archivos que componen *Relatos de palmeras* titulado con un código¹ (como tienen todos los archivos): *Cod. 2(m)7*. Este se trata de una hoja de enciclopedia con una imagen fotográfica cuyo epígrafe habla de una plaza con una estatua ecuestre construida en honor a un General de Tegucigalpa, Costa Rica, llamado Francisco Morazán que el texto califica como un héroe nativo de la libertad centroamericana. Sin embargo, al observar la imagen detenidamente, la estatua está ausente. En cambio, la protagonista de la imagen es una catedral y la única estatua reconocible es la de una virgen. También aparece una avenida, y algunos elementos más pequeños como un camión, parte del alumbrado público, y por supuesto la palmera. La intervención de esta pieza consta de un desglose en una cuadrícula de nueve casilleros

¹ El código está organizado con el cero (0) para los objetos encontrados y se subdivide en A (aparecido) y B (buscado); el uno (1) para los objetos creados y se subdivide en C (construido) y R (registro); y dos (2) para los objetos intervenidos y se subdivide en G (collage) y M (manual). La coherencia interna del código no es relevante en la obra sino que es una manera de presentar las piezas como archivo abierto.

de los elementos que componen la fotografía pero también de aquellos elementos ausentes. De manera lúdica, invita al espectador a buscar en la imagen los elementos que la componen y también aquellos que no aparecen. Proponiendo una reflexión sobre las tensiones que existen no solo entre texto e imagen sino entre lo europeo y lo americano. De esta manera, esta pieza ejemplifica el doble juego de sentido: por un lado, el interno del propio archivo y por el otro, el externo del conjunto; siempre partiendo de un objeto, la palmera, que oscila entre un papel protagonista y uno secundario según la dialéctica de la mirada.



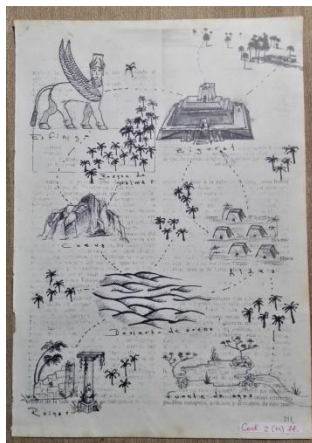
Cod. 2(m). Parte de la serie Relatos de palmeras.

Objeto intervenido con tinta.

2020

16 x 23 cm.

Sin embargo no todas las piezas son tratadas con la misma seriedad sino que hay algunas cuyas intervenciones son espontaneas, producto del libre juego de la imaginación, como *Cod. 2(m)11* que debido a la perspectiva militar de la imagen original (arriba a la derecha) me llevó a convertir toda la hoja en un mapa que combina la fantasía con la realidad. En este caso, el texto fue borrado hasta el punto de la ilegibilidad.



Cod. 2(m)1. Parte de la serie Relatos de palmeras.

Objeto intervenido con tinta

2020

16 x 23 cm

Es el mismo caso de piezas como *Cod. 2(m)16*, donde la intervención busca simplemente extender los márgenes de las imágenes, solo para detenerse a observar sus posibilidades fuera del marco.



Cod. 2(m)16. Parte de la serie Relatos de palmeras.

Objeto intervenido con lápiz de grafito y acuarela.

2020

25 x 35 cm.

Clasificaciones de los distintos tipos de palmeras, un mapa con los lugares de las palmeras donde se encuentran las de los archivos, fotografías antiguas y actuales de varios rincones del mundo, textos y noticias conforman un montaje en el que los elementos se disponen de maneras extrañas, invitando al espectador a observar pero también a generar sus propios relatos.

Un infinitum de posibilidades donde lo real puede convivir con lo imaginario, lo conceptual se entrelaza con lo formal, donde surgen espontaneas relaciones de semejanzas y desemejanzas, donde existen sentidos sugeridos pero también es abierto a interpretaciones y ¿Por qué no? la presencia de algún *Easter egg*² para aquellos espectadores que contemplan con más detenimiento.

² Un *Easter egg* (huevo de pascua) es un mensaje que aparece relativamente oculto, algo *extra* que aparece sumado al mensaje general de un videojuego, película, serie o programa y que en este caso se aplica a esos mensajes intrínsecos de algunos archivos que requieren que el espectador busque más allá del mensaje general.

Bibliografía

AAVV. (1977) *Consultora: enciclopedia temática ilustrada: tomo 4*. Buenos Aires. Lectum.

AAVV. (1951) *El mundo pintoresco: tomo 3*. Buenos Aires. Jackson

Barthes, Roland. (1986) *Lo obvio y lo Obtuso*. España. Paidós.

Diccionario de la lengua española (2005) España. Espasa Calpe

Didi-Huberman, George. (1992) *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial.

Didi-Huberman, George. (2011) *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* España. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Rosauro, Elena. (2011) *Arte, política e historia: estudio de caso de Eduardo Molinari*.

Saxl, Fritz. (2010) “Carta de Fritz Saxl a la editorial B.G. Teubner, Leipzig (hacia 1930)” En *Atlas Mnemosyne*. Madrid. Akal