



Universidad Nacional de las Artes  
Departamento de Artes Visuales

Tesina de grado

Licenciatura en Artes Visuales orientación  
Dibujo

## ***Relatos de Archivo***

Jessica Abril

Director: Carlos Molina  
Codirectora: Marcela Martinica

2022

## ÍNDICE

1.	Introducción .....	1
2.	Fundamentación .....	2
3.	Marco teórico .....	3
3.1.	Imagen y texto: dos signos diferentes .....	3
3.2.	Aby Warburg: Memoria y montaje .....	6
3.3.	Didi-Huberman y la imagen dialéctica .....	7
3.4.	Arte de archivo .....	8
3.5.	El objeto en las Artes Visuales .....	9
4.	Estado de la cuestión .....	11
5.	Marco referencial .....	14
6.	Desarrollo .....	20
6.1.	Un objeto como punto de partida .....	20
6.2.	El objeto en su contexto .....	20
6.3.	La imagen en la enciclopedia .....	21
6.4.	El objeto como reflejo de la realidad .....	25
6.5.	Recuperar el objeto .....	25
6.6.	El lenguaje de los objetos en mi producción .....	27
6.7.	Re-significar el objeto. Operaciones plásticas y conceptuales de intervención .....	28
6.7.1.	El dibujo .....	29
6.7.2.	El esperanto .....	30
6.7.3.	El borrado .....	30
6.7.4.	El foco y el zoom .....	31
6.7.5.	La descomposición .....	33
6.7.6.	El transfer .....	34
6.7.7.	Lo representado .....	35
6.7.8.	El orden y el collage .....	36
6.7.9.	El montaje: la red y la instalación .....	37
7.	La producción .....	40
7.1.	Primer momento .....	40
7.2.	Segundo momento .....	43
8.	Conclusión .....	48
9.	Bibliografía .....	49
10.	Árbol de proyección .....	50

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes, la humanidad se ha interrogado por el mundo circundante. Lo que conocemos y la manera en la que accedemos a ello estructuran la percepción y aprehensión de la realidad. Nuestra sociedad posee desde hace ya varios siglos sus propios modos de indagación legitimados. En la ambición por avanzar hacia la claridad absoluta, y con la intención de des-cubrir todo aquello que nos rodea sin dejar sitio sin excavar, se nos han brindado reglas estables sobre aquello que se puede conocer, categorías fijas dentro de las cuales debemos buscar y caminos inefables para su investigación.

Cuando buscamos conocer *algo*, sea cual sea su dimensión y contexto, comenzamos un viaje por la búsqueda de respuestas. Iniciamos, en cierto modo, una persecución por aquel objeto (en el sentido amplio de la palabra) que nos atrae. Sin embargo, las mentes inquietas han de notar que los caminos del saber no siempre son convincentes.

En el anhelo por conocer el mundo éste se nos impone. En ocasiones, objetos que tratamos de aprehender se nos escapan dejando solamente una huella en su ausencia. Otros, inesperados, aparecen con el impacto de una presencia viva, que pareciera interpelarnos en un vehemente acto de rebeldía contra su cazador. Los caminos están llenos de accidentes fortuitos que se interponen ante el anhelo de alcanzar el conocimiento. Son senderos caóticos, enmarañados... o quizás, pendulares. Oscilan siempre entre lo empírico y lo formal, lo posible y lo imposible, lo certero y el misterio, la presencia y la ausencia, reflejando un mundo heterogéneo donde lo extraño y lo familiar habitan la misma realidad; dónde uno puede perderse en un bosque de formas que, ante nuestra presencia, pueden ocultarse o cobrar vida.

En este proyecto me propongo investigar uno de los objetos de conocimiento por antonomasia de nuestra sociedad: la enciclopedia. Esta representa el afán utópico de alcanzar el conocimiento total del mundo de una manera clara y ordenada, sin dejar sitio a la incertidumbre. Sin embargo, al decodificar los signos que la componen, daré cuenta de las tensiones que encierra. Una mirada más atenta a sus imágenes puede hacer surgir relatos diferentes e incluso antagónicos a los que pregona el texto, poniendo de manifiesto su naturaleza polisémica.

El conocimiento es un espacio móvil y en perpetua construcción. Introducirme en la enciclopedia me llevará a indagar otros objetos de nuestro repertorio cultural para construir un archivo. Fotografías, registros fílmicos, documentos, objetos encontrados, sucesos y lugares conformarán un muestreo de la realidad que construya conocimiento desde lo visual, llevando la mirada a la dimensión no codificada de los objetos, hacia aquellos signos inciertos, a lo paradójico, lo fragmentario, lo latente e incluso lo ausente.

## 2. FUNDAMENTACIÓN

Este trabajo se enmarca en un proceso de exploratoria que comenzó hace tres años con el objetivo de encontrar un modo de abordar la producción personal desde el lenguaje de las Artes Visuales. La aparición de un objeto, la enciclopedia temática ilustrada, marcó un punto de inflexión para la configuración de dicha búsqueda. Sobre este objeto/libro he suscitado, a lo largo del proyecto, una serie de preguntas y planteos sobre los códigos lingüísticos y visuales que se articulan en su interior y se correlacionan en intrincados vínculos. A raíz del análisis del objeto enciclopedia, he cultivado un gran interés por la poética objetual, especialmente en aquellos lugares donde conviven imágenes y textos.

Las *cosas* que habitan nuestro mundo cuentan historias que nos hablan de tiempos, lugares, seres y situaciones diversas. El entorno cultural está repleto de objetos cargados de significación que nos interpelan en nuestra vida cotidiana. Coleccionar e interpretar estos objetos para mi práctica artística se enmarca en la idea del artista como archivador que, como si se tratase de la paleta de color de un pintor, selecciona cuidadosamente aquello que sirve a su relato. La instalación como dispositivo y el archivo como medio conforman, al día de hoy, los pilares por los cuales he logrado la construcción de un discurso adaptado a mis inquietudes comunicativas. El archivo construye sentido desde la apropiación y la re-significación de objetos, mientras que la instalación permite el ordenamiento de los mismos en un espacio transitable y topológico.

### 3. MARCO TEORICO

#### 3.1. Imagen y texto: dos signos diferentes

Desde la disciplina semiótica se ha afirmado que la comunicación se da a través de todo tipo de *signos*<sup>1</sup>. Todo signo une tres términos: el significante (lo que se percibe en el plano de la expresión), el referente (lo que representa, aquello de lo que el signo da cuenta) y el significado (lo que significa, el sentido que el signo produce en el plano del contenido). Por ejemplo, la palabra escrita o hablada *casa* (así como un dibujo de una casa) serán el significante, mientras que el objeto de la vida real al que se refiere, el *objeto casa*, será el referente y, finalmente, el significado será lo que entendemos por casa: un espacio para ser habitado conocido como vivienda.

Cada sistema de comunicación, cada estructura de los diversos lenguajes, posee sus propios signos y reglas para combinarlos conformando un código. Éste es aprendido por los miembros de una sociedad para construir y comprender mensajes. Se hablará entonces del código del lenguaje de señas, el código de la lengua española, etcétera. Explica el Groupe  $\mu$  (1993) que “el modelo de código más fácilmente descriptible es aquel en el que existe correspondencia deliberada y biunívoca entre las unidades de la expresión y las del contenido.” (p.41). El signo lingüístico, por ejemplo, es la unidad mínima del código del lenguaje verbal y, si bien puede mutar a lo largo del tiempo, posee dos características que lo fijan como un código esencialmente unívoco. La primera es la convención, ya que el significado de un morfema (la palabra escrita) o un fonema (la palabra dicha) nace de un acuerdo tácito de los miembros de una sociedad, por ejemplo, el diccionario para la lengua española. La segunda es la linealidad: los signos deben estar encadenados en un orden lineal para poder comprenderse el significado, por ejemplo, las letras de una palabra o las palabras que conforman una oración.

Por otro lado, en la semiótica visual, el código es mucho menos unívoco. De hecho, es imposible establecer leyes universales que lo rijan a priori. Sin embargo, el Groupe  $\mu$  propondrá estudiar y clasificar las unidades atómicas de la imagen que constituyen un sistema relacional para mostrar cómo éstas se organizan en un mensaje, dando cuenta de la estructura primordial que subyace a toda imagen. Postulará que el hecho o enunciado visual genera significado a partir de dos tipos de signos que interaccionan entre sí: el icónico y el plástico. Pero previo a clasificar cada uno es necesario comprender el enunciado visual como un proceso que comienza con la percepción de un estímulo, antes de convertirse en signo: “en una semiótica visual, la expresión será un conjunto de estímulos visuales y el contenido será simplemente el universo semántico” (Groupe  $\mu$ , 1993, p.41).

---

<sup>1</sup> Un signo es algo que representa algo para alguien. Las señales de tránsito por ejemplo, que permiten comunicar directivas y dar información al automovilista y al peatón, están formadas por signos gráficos cuyos significados son ampliamente conocidos. De un modo similar, la lengua a través de la cual se comunican las personas sordas contiene signos gestuales, mientras que el lenguaje musical (por ejemplo, expresado en una partitura) estará compuesto de signos musicales.

Los órganos de la recepción visual captan los estímulos de la luz de manera integrada. Aquello que engloba todo lo que es visible para el ojo se denomina campo. Dado que “una superficie con una iluminación absolutamente uniforme no contiene ninguna información” (p.58), el primer acto de una percepción organizada será la de captar la diferencia dentro del campo, por lo que se habla de un límite. A raíz de una decisión que se basa en elementos posicionales, dimensionales y direccionales, el límite puede transformarse en el contorno de una figura, quedando diferenciada del fondo. Percibir la figura es producto de un proceso sensorial primitivo y puede ser distinguida tanto por los seres humanos como por los animales. Sin embargo, el ser humano puede, movilizándolo su memoria de lo que ha aprendido a lo largo de su vida, comparar la figura con una forma conocida. Círculos, triángulos y cuadrados, entre otros, se le añaden al primer mecanismo bruto de percepción como un segundo mecanismo destinado al reconocimiento de un elemento conocido en el nuevo estímulo, que se denomina tipo. El sistema de tipos que da cuenta de todos los elementos de la percepción se denomina repertorio. Así como sucede con la forma, el paso del acontecimiento al tipo también permite que surja la noción de objeto que, producto de la memoria y el aprendizaje, adquiere permanencia. En este punto, la función perceptiva alcanza la función semiótica ya que

“El signo es por definición una configuración estable cuyo papel pragmático es el de permitir anticipaciones, recuerdos o situaciones a partir de situaciones. (...) La noción de objeto no es separable de la de signo. En cualquiera de los dos casos, es un ser que percibe y que actúa quien impone su orden a la materia no organizada, transformándola, así, mediante la imposición de una forma en una sustancia. Esta forma, al ser adquirida, elaborada y transmitida por aprendizaje, es eminentemente social, es decir, cultural. Es un saber, una estructura cognitiva y ya no solamente perceptiva” (Groupe  $\mu$ , 1993, p.70).

El signo icónico puede ser definido, entonces, como el producto de una triple relación de semejanza entre tres elementos: significante – referente – tipo. Un signo icónico sería, por ejemplo, un dibujo cuyas líneas forman el contorno de lo que puedo definir (al compararlo con un tipo de mi repertorio aprendido) como un árbol, pudiendo adquirir un mayor o menor grado de analogía en la medida que se asemeja al objeto árbol.

Sin embargo, es necesario mencionar que, para Gombrich (1968), la representación no se basa tanto en semejanzas formales sino en esquemas mínimos que actúan como llaves capaces de abrir la posibilidad de asociaciones. El valor representativo de la imagen radica en su capacidad de evocar, más que de copiar, tal como un palo de escoba puede convertirse en un caballo en el juego de un niño. Es una imitación de ciertos aspectos privilegiados del referente, más que de su forma externa.

El Group  $\mu$ , por su lado, clasifica las características por las que una unidad visual es reconocible: por sus características globales (contorno, coloración, textura); por las relaciones de posición que tiene con otras unidades del mismo nivel (por ejemplo, el dibujo de varios rostros donde solo los que aparentan estar más cercanos al espectador están figurados detalladamente), por las relaciones de posición con

respecto a la unidad que la engloba (por ejemplo, si un objeto, un botón, está situado en el lugar donde iría el ojo de una cara); por sus relaciones con las unidades en las que se descompone (un árbol representado por sus ramas pero sin el tronco); y por las unidades que la han precedido en tiempo o espacio (una imagen filmica del gato de Alicia en el País de las Maravillas que aparece y desaparece dejando ver sólo su sonrisa).

Por otro lado, con respecto al signo plástico, y retomando el tema de la percepción, el Group  $\mu$  explica que la figura no solo aparece gracias al contorno sino también a un contraste de textura y color. La textura es la sensación táctil que se produce visualmente sobre la superficie de una forma u objeto y está construida por la repetición de elementos cuyas dimensiones son tan reducidas que no se puede hacer de ella una forma. El color físico de una superficie se define por su espectro y puede caracterizarse en tres términos: la dominante coloreada, la saturación y la luminosidad o brillantez.

A partir de la relación en parejas de opuestos entre forma, textura y color se puede examinar un enunciado plástico. Es importante resaltar que el código será dado a posteriori por el mismo enunciado y no por el color, textura y forma de manera aislada, ya que no existen reglas absolutas. El enunciado establece el sistema y le da un lugar en él a cada elemento.

“Los análisis plásticos que podemos efectuar sólo son posibles mediante la utilización de una batería de oposiciones estructurales que dan testimonio de las formas, de los colores y de las texturas: parejas como alto-bajo, cerrado-abierto, puro-compuesto, claro-oscuro, liso-granulado. Son objetos semióticos, es decir, podemos ver la relación entre expresión y contenido. (...) El mismo elemento puede ocupar una como otra de las posiciones en una pareja (...) El color no es un objeto empírico sino un ocupante de una posición definible en un enunciado. (...) El enunciado inhibe o excita la identificación de tal o cual pareja. Establece el sistema y les da a los elementos un lugar en esos sistemas: /amarillo/ puede verse atribuir el valor /claro/ si los otros elementos se sitúan más lejos que el en el eje /claro-oscuro/. En otro enunciado, podría ocupar el polo /oscuro/.” (Groupe U, 1993, p.172)

La textura será clasificada en *grano*, para los objetos tridimensionales y *mácula* para los bidimensionales y cada una podrá ser analizada bajo tres términos: el soporte, la materia y la manera. Las formas se organizarán según la dimensión, la posición y la orientación así como la relación entre ellas y con el fondo. El color, por su parte, podrá examinarse según la variable de la dominancia, brillantez y saturación, así como también por algunos preceptos culturales como armónico/inarmónico.

En conclusión, construir y deducir significados desde una teoría de los signos supone comprender cómo éstos se articulan entre sí. El signo lingüístico y el visual operan bajo códigos diferentes, el primero más fácilmente decodificable que el segundo, pero ni uno ni otro poseen un mayor grado de verdad o de adaptación a la realidad. En el enunciado visual, lo icónico y lo plástico convergen para construir una significación global. En todo caso, cuando nos paramos frente a un texto o una imagen, siempre estamos ante la presencia de un discurso, ante la construcción de sentido.

### 3.2. 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 forrados en tela negra. En estos paneles Warburg se propuso demostrar 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 que investigó, catalogó y presentó de tal forma que sus conexiones fueran observables.

De este modo, puso en evidencia las falencias del ideal de la cultura moderna de oposición y superación del pasado. Por el contrario, sus paneles permitieron un acercamiento a los acontecimientos de la humanidad desde una perspectiva de las supervivencias, la hibridación y la intemporalidad. Comprendió la historia como un péndulo, en el que la humanidad se mueve regresando una y otra vez sobre lo mismo, aunque con distintas formas o nombres. Esta perspectiva difería también con los análisis iconográficos tradicionales que estudiaban las obras de arte dentro de un espacio-tiempo concreto. Propuso, 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.

Basó su teoría en la idea de que el triunfo de la razón sobre el pensamiento religioso en la Época Moderna había creado 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 ubicaba la memoria en este nuevo espacio, creando la relación sujeto – memoria – objeto, dentro de la cual situaba la creación artística, entendiéndose como la materialización de estos polos opuestos irreconciliables. Estas ideas guardan una estrecha relación con los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco nietzscheanos<sup>2</sup>.

Desde esta mirada, la producción artística trata siempre de intentar lograr un equilibrio entre estas tendencias propias de una humanidad esquizofrénica. Los

---

<sup>2</sup> Nietzsche utiliza estos conceptos para clasificar dos principios duales que rigen la existencia humana. Lo dionisiaco se asocia con una fuerza ininterrumpida del cosmos que no tiene límites, ni orden, ni diferenciación, donde la individualidad colapsa en un todo unificado. En la experiencia humana, puede percibirse desde el placer, produciendo una sensación de frenesí y embriaguez, pero también causa horror y sufrimiento frente al sinsentido. Para protegerse de tales excesos, la humanidad ha creado apariencias que tapan la realidad con una imagen ilusoria, lo apolíneo, pudiendo ser estas instituciones o prácticas sociales a las que se aferra para su seguridad psicológica y metafísica. Sin embargo, Nietzsche plantea que para que una cultura sea saludable es necesaria la experiencia dionisiaca a la par que la apolínea (idea que en la cultura occidental parece haber sido olvidada en favor de un orden apolíneo) planteando un equilibrio que no sugiera ni un exceso de apariencias ni una embriaguez desmedida. Es en algunas manifestaciones artísticas donde Nietzsche encuentra dicho equilibrio.



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 narrativas 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 continúa “el juego permanente... de polaridades siempre en movimiento, siempre en conflicto o en transformaciones recíprocas... una imagen dialéctica” (p.65).

### **3.3. Didi-Huberman y la imagen dialéctica**

Didi-Huberman (1992) 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<sup>3</sup> 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 percibimos cuando entra por la retina de nuestros ojos. La segunda es la actitud de pretender superar 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 *más acá* y el *más allá* respectivamente de lo que él llama la escisión abierta entre lo que vemos y lo que nos mira. Sin embargo, ninguno de estos modos opuestos de ver parecen agotar las posibilidades de la imagen, por lo que propone poner el foco en el momento en el que la imagen se encuentra entre ambas miradas.

“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

---

<sup>3</sup> Una tautología consiste en repetir innecesariamente las mismas (o similares) palabras para explicar algo y, en consecuencia, no aporta nueva información. Un ejemplo típico de tautología es la frase *yo soy lo que soy*.

glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la que glorifica la tautología)” (p.47).

Ese movimiento dialéctico de lo visual está estrechamente relacionado con el acto de pérdida. Didi-Huberman la compara con el juego de un niño en tanto 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, entonces, es también el acto de contemplar esa ausencia, ya que también ella es portadora de sentido.

Se genera entonces una doble distancia de la mirada, una doble forma espaciotemporal del sentir: el objeto está ahí pero está vacío, aparece ante nuestros ojos y luego se desvanece. Explica Didi-Huberman que “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). La imagen es, entonces, portadora de latencias y energías que inquietan nuestra mirada. Es frente a nuestra inquietud que el objeto pierde su plenitud, su perfección.

De esa doble mirada surge el aura de un objeto. 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). Frente a una imagen, la memoria comienza a generar una extensa trama de significados. De este modo, el objeto aparece como un acontecimiento visual único a la vez que se transforma, ya que inquieta la estabilidad de su aspecto. En ese momento, el objeto se transfigura: “el pasado se dialectiza en la pretensión 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 aurática será entonces la que pueda transformarse, desplegándose en una multitud de nuevas imágenes. Será aquella que inquiete la mirada en el momento de eclosión surgido por el movimiento dialéctico entre aquello que es y aquello que falta ser visto. Por ello será, también, la que pueda destronar a la presencia de su privilegio teórico.

### **3.4. Arte de archivo**

El arte de archivo adopta el método de la colección y el muestreo de material histórico (imágenes, objetos, textos, videos, documentos) como elemento principal para la configuración del lenguaje artístico. Frecuentemente, los artistas de archivo profundizan en proyectos frustrados o incompletos de una época o utilizan objetos que se han perdido en el tiempo para otorgarles un lugar en el presente, dándole posibilidades alternativas.

El material del archivo se expone a menudo ramificado en conexiones y desconexiones, yuxtaposiciones y desplazamientos que provocan mutaciones del sentido. En ocasiones estas conexiones conforman narrativas visuales que resultan un tanto paranoicas, caóticas o poco probables, ya que sustituyen la noción lineal de la historia por la imagen dialéctica. Por este motivo, el dispositivo que favorece al archivo suele ser la instalación, que provee de una espacialidad no jerárquica, donde los objetos pueden relacionarse de manera más libre en el juego asociativo.

Si bien el término archivo se aplica a objetos encontrados, también se aplica a los que construye el propio artista, que a menudo siguen su lógica formal y simbólica. Pueden entonces ser encontrados o creados, pero también reales y ficticios, o públicos y privados. El arte de archivo tiene más que ver con la acción de archivar, con el artista coleccionador, que con el objeto en sí.

Así mismo, es frecuente que la colección nunca se dé por concluida, por lo que muchos artistas descartan la necesidad de establecer un momento en el que la obra esté completa. De este modo, el archivo se convierte en una fuente inagotable de objetos que crece constantemente: un archivo abierto.

### **3.5. El objeto en las artes visuales**

Ante todo, la utilización del archivo como modo de abordar el lenguaje artístico remite a su carácter de objeto. Desde una perspectiva del arte, la objetualidad responde a la necesidad de sustituir la representación mimética de la realidad por su presentación a través de los objetos mismos que la habitan.

Según Marchán Fiz (1972) esta tendencia comienza a principios del siglo XX con la técnica del collage, que consistía en insertar materiales reales en el ámbito del cuadro, y se consolida con Duchamp quien en 1913 y con una clara intención provocadora, ofrece al público algo tan cotidiano y profano como una rueda de bicicleta, totalmente desprovista del aura artística. Al presentar sus ready-mades, se convierte en pionero del arte objetual, manifestando que el objeto recuperado del repertorio cultural y re contextualizado es poseedor de nuevos títulos y nuevos sentidos. Siguiendo una línea de trabajo similar se encuentran Schwitters, que crea los primeros *Objet Trouvé* (objetos encontrados) y *Assemblages* (ensamblajes), objetos que agrupa de modo casual y azaroso; Man Ray, que inaugura la des-funcionalización de los objetos de uso presentado, por ejemplo, una plancha con clavos en su base; Meret Oppenheim, que desvincula totalmente el objeto de su contexto, por ejemplo, forrando una taza, plato y cuchara con piel de gacela, y Robert Rauschenberg, conocido por sus pinturas combinadas, donde introduce objetos de consumo masivo en el lienzo.

En palabras de Marchán Fiz:

“El arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de dicción de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente” (p.168).

Por otro lado, comprende que lo objetual se vuelve conceptual en tanto nos remite al objeto más allá de sí mismo, deviniendo en instrumento de ampliación de la conciencia, recuperando a su vez cierto carácter metafórico. A diferencia del Pop Art:

“No refleja el fetichismo de la mercancía sino que aprovecha de un modo representativo los cadáveres objetuales proporcionados por el ritual de la destrucción y del consumo, liberados de su funcionalidad fetichista... y frente a la vida cotidiana y el trabajo alienado se propugna el juego lúdico con objetos y fragmentos de la realidad, portadores de significados sometidos a un proceso de degradación semántica y social” (p. 169).

#### 4. ESTADO DE LA CUESTION

Si bien este proyecto ha recibido varias influencias, conocer la obra de Tacita Dean (1965) fue primordial para poder partir de una base conceptual existente. Dean es una artista inglesa interesada en las historias de personas, objetos y lugares que se han extraviado en el tiempo, que han sido abandonados o pasados por alto. Generalmente, para comenzar su proceso de trabajo parte de algún objeto o evento que empieza a rastrear y a documentar hasta que éste se ramifica en una gran colección y se convierte en un archivo. El camino de su investigación suele ser azaroso e intuitivo, un trabajo a ciegas, por lo que sus obras frecuentemente cambian de sentido durante el proceso. Utiliza como principal recurso el registro fílmico (la película de 16mm) a través del cual captura el tiempo y el espacio como testigos de hechos históricos o individuales, que en ocasiones exhibe conjuntamente con fotografías, audios, fragmentos de texto y dibujos de gran tamaño. Su trabajo puede ser abordado desde los conceptos de pérdida, re-memoria y atemporalidad, entre los cuales Dean crea un espacio para jugar con lo verídico y la ficción desde una narrativa del archivo.



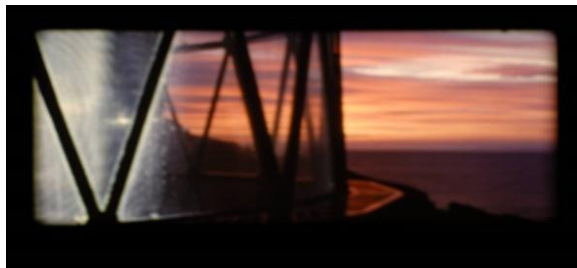
Tacita Dean  
*Significant Form*  
2021  
Instalación

Un ejemplo de su modo de trabajo más característico es *Girl Stowaway*, una película de 16 milímetros en color y blanco y negro de 8 minutos. El proceso de trabajo comienza cuando Dean encuentra una fotografía de una joven llamada Jean Jeinnie que en 1928 se fue de polizón en un barco que partía de Australia rumbo a Inglaterra pero naufragó antes de llegar a destino. Además del archivo sobre este suceso se van entretejiendo, a la vez, una serie de coincidencias. Primero, Dean pierde la fotografía en un aeropuerto y la vuelve a encontrar en otro, luego empieza a investigar a la joven y escucha ecos de su nombre en canciones, y finalmente cuando viaja al lugar del naufragio, una joven es asesinada en los arrecifes cerca del puerto la noche que Dean está en la ciudad.



Tacita Dean  
*Girl Stowaway*  
1994  
Fotografía (fragmento del archivo)

En otra pieza de película y texto, Dean narra la historia de un hombre de negocios sin éxito de un pueblo costero que se inscribe en una carrera de veleros para ganar dinero y, una vez en el mar, comienza a sufrir de locura hasta que finalmente se arroja desde la borda. El trabajo incluye filmaciones desde diferentes faros hacia el horizonte y documenta distintas vistas del mar para luego documentar los restos del velero.



Tacita Dean  
*Disappearance at sea*  
1996  
Video (fragmento)

Algunos de los objetos que Dean transforma en protagonistas de sus historias se encuentran estrechamente relacionados con la idea de *utopía fallida*. Entre ellos, destacan *Bubble House* y *Sound Mirrors*. El primero se trata de una estructura abandonada apodada Bubble House que Dean encuentra en uno de sus viajes. Se trata de un prototipo de vivienda ubicada en la costa de Cayman Brae que se construyó con forma oval para resistir huracanes y nunca fue terminada, encontrándose hoy en ruinas, como una visión futurista fallida, como un fantasma que nos habla desde otra época.



Tacita Dean  
*Bubble House*  
1999  
Video (fragmento)

En *Sound Mirror*, Dean recupera unos inmensos receptores acústicos construidos en la costa británica entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial con el objetivo alarmar a los soldados en caso de ataque aéreo ampliando el sonido de los

aviones que estaban llegando. Sin embargo no discriminaban bien el sonido y fueron abandonados por su ineficacia por nuevas tecnologías como el radar.



Tacita Dean  
*Sound Mirror*  
1999  
Video (fragmento)

Al observar los conceptos abordados desde su archivo, considero que el trabajo de Tacita Dean es el que mejor encarna lo que ocurre hasta este momento sobre lo que yo produzco, aquello que existe al día de hoy sobre la situación que estoy investigando, y con lo que encuentro un profundo anclaje en el proyecto.

## 5. MARCO REFERENCIAL

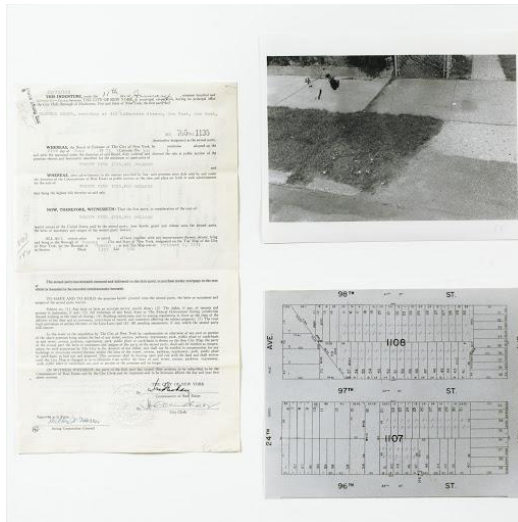
En principio, es inevitable que me venga a la mente el nombre de On Kawara (1932-2014), cuya magistral obra me abrió la puerta al arte conceptual de datos, desde una apasionante temática: el tiempo. El tiempo y el vano intento por controlarlo, tema que ha sido febrilmente tratado como una de las grandes angustias de la humanidad por la filosofía occidental. El tiempo y nuestro lugar en él como formas de su manifestación, como fragmentos efímeros, como huellas en la memoria. Pero especialmente, el tiempo y los dispositivos que hemos creado para humanizarlo, para aprehenderlo a través de los documentos de registro y de archivo. En su afán por documentar el tiempo hizo de su vida misma un ejemplo del transcurso de éste, documentando su propio tiempo personal de diversas maneras, además de generar archivos relacionados con el tiempo histórico (el pasado, presente y futuro a escala micro y macro cósmica). Fue grata mi sorpresa al saber que utilizaba el idioma esperanto en muchas de sus obras, un lenguaje que cobra importancia también en mi producción.



On Kawara  
*I got up at 10.17 A.M.*  
1972  
Tarjeta postal  
13,9 x 8,9 cm

Entre las obras de arte conceptual de documentos, una de las que cautivo mi atención fue *Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497*, de Gordon Matta-Clark (1943-1978). El artista compró, a través de una subasta municipal, una serie de pequeñísimas parcelas de Nueva York que eran sobrantes procedentes de alteraciones en el trazado urbano, como por ejemplo, callejones de unos pocos centímetros entre dos casas. Posteriormente documentó, fotografió e investigó datos topográficos y botánicos de estos lugares para componer una cartografía urbana, en un afán de revitalizar los espacios urbanos desechados.





Gordon Matta-Clark  
*Reality Properties: Fake Estates,  
 Little Alley Block 2497*  
 1973  
 Medidas Variables

Así mismo, puedo nombrar una obra de Jorge Macchi, *Buenos Aires Tour*, que consta de una caja con elementos encontrados en distintos lugares de la ciudad. La ubicación de cada lugar fue trazada por el azar, colocando un vidrio que agrietó de un golpe sobre un mapa de Buenos Aires. Posteriormente el artista recorrió el camino trazado por las grietas documentando y recolectando aquello con lo que se encontraba. Dentro de la caja se encuentra un mapa con el camino marcado, fotografías y un CD con sonidos grabados en diferentes sitios. Se trata de una manera diferente de recorrer y conocer una ciudad, tomando caminos creados puramente del azar.



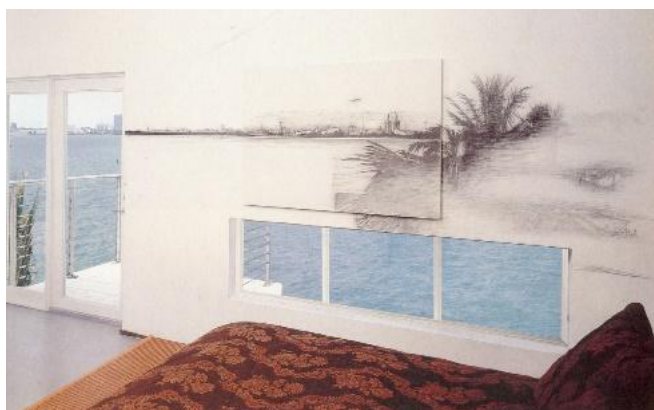
Jorge Macchi  
*Buenos Aires Tour*  
 2004  
 Materiales varios  
 Medidas Variables

Entre las obras que mejor se relacionan con mi práctica están algunas del artista argentino Eduardo Molinari, como *Los niños de la soja*. A través del collage y el montaje hace confluír espacios y temporalidades diferentes (no solo pasados y presentes sino también futuros) y utiliza personajes míticos, históricos y ficticios buscando construir un relato paralelo al de la historia oficial, materializando todas las posibilidades existentes y proponiendo una mirada del mundo en perpetua construcción.



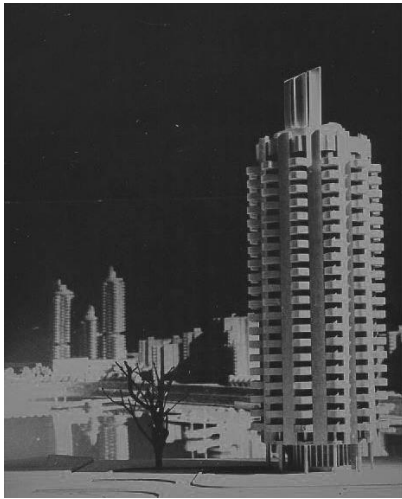
Eduardo Molinari  
*Los niños de la soja*  
2010  
Instalación  
Medidas Variables

Glexis Novoa es un artista cubano que se plantea cómo los ideales utópicos se van degenerando en pesadillas distópicas desde su experiencia viviendo en Cuba, México y Estados Unidos. En los países latinoamericanos presenció la decadencia de los ideales revolucionarios como promesas que nunca se hicieron realidad, mientras que en Estados Unidos, especialmente Miami por ser una ciudad que muchos cubanos veían como una tierra prometida, observó las falencias del sueño americano y la obsesión con la guerra y la riqueza. Su obra más característica son sus grafitos sobre baldosas, donde dibuja ciudades vacías y edificios transformados que evocan un paisaje indefinido.

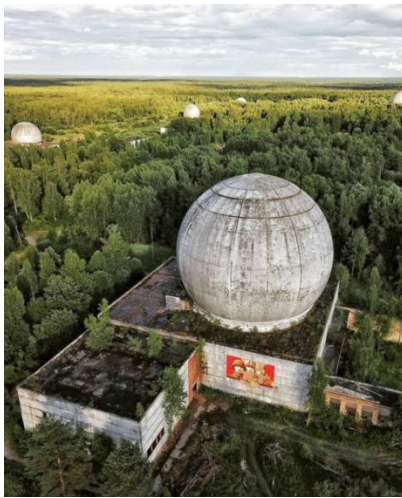


Glexis Novoa  
*Safe and Quiet*  
2002  
Grafito sobre pared y lienzo  
Medidas variables

En una línea similar, destaco el trabajo de la fotógrafa rusa Lana Sator cuya producción está centrada en el registro de paisajes abandonados y cementerios de chatarra que albergan la tecnología obsoleta de la Unión Soviética. Del mismo modo, la asociación B.A.C.U (Birou pentru Artă și Cercetare Urbană) provee una reserva de documentos con el fin de preservar e investigar el paisaje arquitectónico de Europa del Este del mismo periodo a través de la fotografía y la colección de archivos como planos y dibujos.

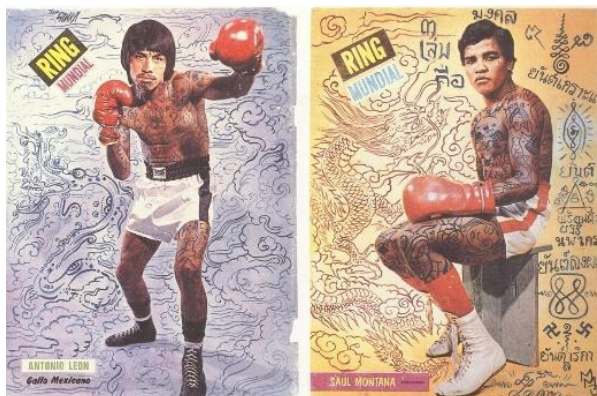


B.A.C.U  
 Serie *The Obolon Residential buildings,*  
 Kiev  
 S/F  
 Documento digitalizado



Lana Sator  
*Abandoned missile defence system of*  
 Moscow  
 S/F  
 Fotografía Digital

Otro artista a destacar es el mexicano Dr. Lakra que dibuja sobre revistas, publicidades y posters de los años 30s a 50s: Considera que éstos constituyen un mundo perdido, una era que, en los medios, se mostraba inocente, alegre y próspera pero que Dr. Lakra ve llena de demonios reprimidos. Sus dibujos dotan a los objetos de cierta irracionalidad alucinógena, donde se cruzan la cultura hegemónica con la cultura popular mexicana.



Dr. Lakra  
 Sin título (*Antonio León y Saúl*  
*Montana*)  
 2004  
 Tinta sobre revista  
 28 x 24 cm.

Por otro lado, la artista islandesa Anna Marie Sigmond Gudmundsdottir 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 pluricultural y su proceso de re significación y reciclado de los elementos culturales.



Anna Marie Sigmond  
Gudmundsdottir  
*One pink pig inside of one-way vision screen*  
2002  
Técnica mixta sobre pared  
Medidas variables

En la misma línea se encuentra el estadounidense Jesse Bransford, cuyo mundo iconográfico es una hibridación, desde imágenes de ciencia ficción hasta símbolos religiosos. Se trata de un conglomerado cultural que evoca un mundo complejo y heterotópico, poniendo énfasis en la diversidad de subculturas norteamericanas existentes.



Jesse Bransford  
*Workshop of Telescopes*  
2001  
Acrílico y tinta sobre papel  
182x216 cm

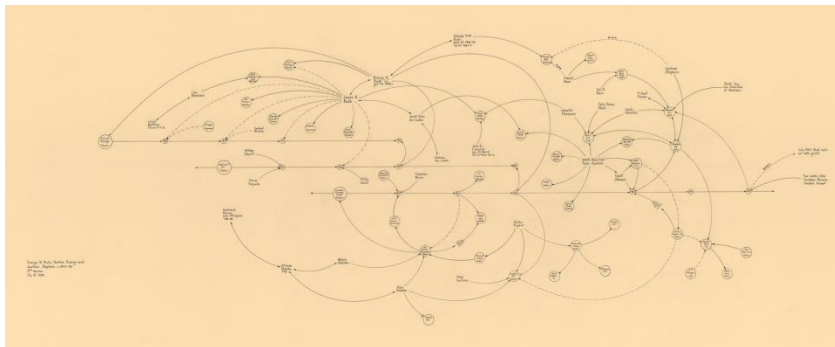
Retomando algunos artistas de archivo en sintonía con Tacita Dean, destaco a Thomas Hirschhorn (1957), y Sam Durant (1961). Uno de los principales modos de trabajo de Hirschhorn es la creación de altares temporales en honor a filósofos y artistas que se manifiestan como un complejo físico de información que se reconstruye todo el tiempo donde destaca la noción de arquitectura de archivo. Durant, por su parte, utiliza el archivo como un muestreo de cultura global donde convergen elementos muy variados relacionados con el rock, el arte, el activismo social, el diseño moderno de mediados de siglo y la cultura del hágalo usted mismo, apostando a una suerte de colapso de material cultural con el fin de mostrar una conciencia cultural reprimida.





Thomas Hirschhorn  
*Altar de Ingeborg Bachmann en la estación de metro de Berlín Alexanderplatz*  
2006  
Instalación  
Medidas variables

Por último, no quisiera dejar de mencionar las redes conceptuales de Mark Lombardi. Éstas grafican las conexiones conspirativas que existen entre las personalidades que ocupan importantes puestos de poder en el mundo, por ejemplo une a Bin Laden con George Bush, a través de otras personalidades y eventos escandalosos, construyendo sencillas redes con grafito sobre papel. Conocer su obra fue de gran importancia para este proyecto, ya que me permitió abordar la red conceptual desde una mirada plástica.



Mark Lombardi  
*George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens, c. 1979–90*  
1999  
Grafito sobre papel  
61 x 122,6 cm

## 6. DESARROLLO

### 6.1. Un objeto como punto 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 contenían. Todo libro, sin importar su contenido, supone una ventana a un mundo. Sumergirse en la enciclopedia es emprender una búsqueda por conocer la totalidad de éste. Un gráfico con las partes de una flor, un templo hindú, la radiografía de un fémur, un mapa del norte de Asia, la ilustración de un condensador eléctrico, 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 entre sus páginas.

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.

### 6.2. El objeto en su contexto

En cada época, las sociedades han construido formas particulares de dar sentido a la existencia. Durante varios siglos se fue generalizando en la cultura occidental una visión del mundo particular que dio origen al paradigma moderno. Al colocar al ser humano en el centro ontológico del cosmos y basándose en el modelo científico, suponía que la humanidad era capaz de alcanzar toda verdad a través del razonamiento lógico. El mundo que anteriormente había sido regido por fuerzas externas que amenazaban la estabilidad del ser humano, en cuyo seno se encontraban los seres sobrenaturales que premiaban o castigaban a voluntad, se volvió un objeto plausible de ser comprendido, diseminado y analizado para su dominio. El conocimiento pasó a ser universal, cuantitativo y disociativo (tiende a separar las cosas para analizarlas). La confianza en la razón como medio para operar sobre la realidad trajo aparejada la fe en el progreso, comprendido como la posibilidad de la humanidad de avanzar hacia un estado de mayor plenitud y, como consecuencia, a una vida más próspera, por lo que el futuro era percibido como posibilidad de realización utópica.

“Se desarrolla particularmente la idea de progreso, la cual representa la posibilidad real de modificar los aspectos condicionantes de la vida cotidiana; igualmente, se configura un sentido teleológico del actuar. Se pretende, entonces, seguir fielmente la convicción de que la existencia terrenal puede ser llevada a un estado mayor de perfección y, en consecuencia, al advenimiento de una vida feliz. Desde esta perspectiva, es posible considerar que la modernidad representa un

sentido utópico no como una quimera, sino más bien como la consecución de una realidad posible” (Pérez Calderón, 2015, p.82).

Muchos de los objetos cotidianos que se produjeron, reprodujeron y circularon durante la modernidad encarnan sus principales valores. Entre ellos están las enciclopedias. Se trata de un conjunto de libros divididos en tomos que buscan contener información sobre todo lo que nos rodea de manera objetiva y ordenada. Justamente, debido a su asociación con la lógica y la razón, la enciclopedia ha gozado 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. También supone una utopía: el anhelo de alcanzar el conocimiento de todo aquello que existe, ordenarlo y categorizarlo, hacerlo traducible a todos los idiomas para que un gran público pueda apropiarse de él e instruirse con él.

Si bien su origen data de la antigua Grecia, tuvo su auge durante la Ilustración y se continuó reproduciendo en papel hasta finales del siglo XX, por lo que aún es común verlas en bibliotecas familiares y librerías. Hoy en día, la enciclopedia en papel ha quedado obsoleta. Sin embargo, basta con observar la cantidad de visitas que registra la página web Wikipedia (la enciclopedia digital más grande de nuestra época) para comprender que la enciclopedia como dispositivo aún configura nuestra realidad.

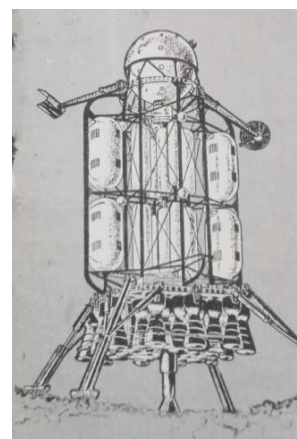
Desde su aparición hasta nuestros días, cuando acudimos a la enciclopedia, esperamos resolver una inquietud. Buscamos, frente a la apertura que genera una pregunta, una respuesta que le ponga fin, que nos cierre. Pero, ¿Qué encontramos cuando la abrimos y hurgamos entre sus páginas?

### **6.3. La imagen en la enciclopedia**

En una enciclopedia se conjugan dos tipos de signos: el lingüístico, el texto, y el visual, la imagen. La enciclopedia está armada de modo que la imagen se subordina al texto. Es decir, que el texto es el signo principal que debemos decodificar para comprender el mensaje, mientras que la imagen lo acompaña como su soporte pedagógico. Sin embargo, la imagen como signo y como productora de sentido, posee un discurso propio. Y en la enciclopedia, en ocasiones, el discurso de la imagen y el del texto parecen diferir.

A veces, las imágenes parecen incumplir la relación de subordinación que se supone mantienen con el texto y se vuelven autónomas. Parecen poner de manifiesto una latencia, algo que quedó pendiente, marginado, ausente; algo que el texto no puede decir o no quiere decir.

Ejemplos de esta situación dissociativa en la enciclopedia se encuentran frecuentemente en los temas relativos a la ciencia espacial. El texto se aferra a su método racional: ofrece datos relativos a las distancias, tamaños, temperaturas y composiciones físicas y químicas de cuerpos celestes o sobre el funcionamiento de diferentes transbordadores espaciales. Sin embargo, las imágenes que acompañan dichos textos a menudo dejan otra impresión. Sus dibujos, gráficos y fotografías parecen más bien haber sido pensados para un cuento o película de ciencia ficción.



Páginas 26, 99 y 174 del tomo primero del libro *Consultora: enciclopedia temática ilustrada*.

Objeto encontrado (imagen de una hoja de enciclopedia impresa)

2020

Medidas: 15x11 cm, 8x12 cm y 8x12 cm respectivamente.

Las imágenes 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 atreverse a expresar. Al observarlas, el discurso del texto, centralizado en la clasificación de datos, queda relegado a un segundo plano. La imagen se convierte en protagonista de otro discurso: el despertar de la imaginación ante el deseo del ser humano por surcar los límites del espacio inconmensurable. Y ¿Qué es el relato de ciencia ficción sino el anhelo por alcanzar la utopía en ese supuesto mundo del futuro que nos espera más allá de las estrellas, lejos de los vicios de la Tierra?

Este no es el único lugar donde el lenguaje de las imágenes cobra poder frente al discurso del texto. Según la teoría de Roland 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 sólo la vista, sino también la intelección. En el nivel del mensaje ‘simbólico’, el mensaje lingüístico pasa de ser el guía de la identificación a serlo de la interpretación, actuando como una especie de cebo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (o sea, limitando la capacidad proyectiva de la imagen), bien hacia valores disfóricos... El texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros por medio de un *dispatching*, a menudo sutil, lo teledirige en un sentido escogido de antemano” (p.36).

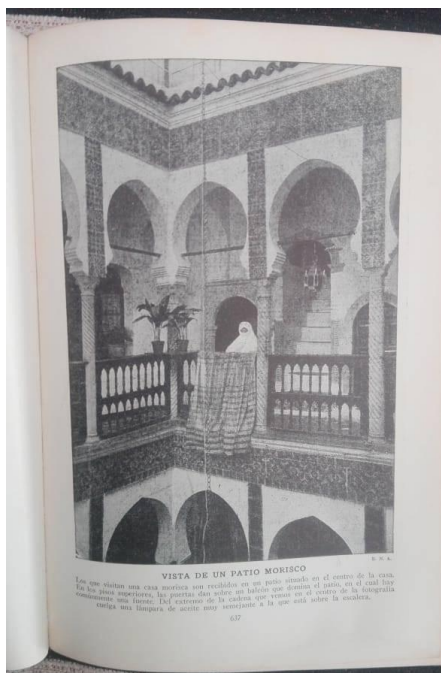
Son numerosas las imágenes en enciclopedias que he interpretado como ejemplos de esos signos inciertos que el texto busca subyugar. Entre ellos, hay algunos



que destacan por la magnitud con la que la imagen se impone ante texto, o bien por la debilidad con la que éste la aborda.

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. 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 sólo 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 nombra diferentes niveles de significación en las imágenes. El primero pertenece a la esfera de la recolección de información de aquello que reconozco en lo que veo. El segundo es el sentido simbólico que responde a la pregunta ¿A qué hace referencia aquello que observo? Hay un tercer sentido más complejo de describir y percibir. Es aquel que se percibe aunque no se tiene del todo claro su significado, algo

que va más allá de lo obvio, como un suplemento que la intelección no consigue digerir por completo. El autor diferencia especialmente el segundo y el tercero.

“El sentido simbólico se me impone gracias a una doble determinación: es intencional (lo que ha querido decir el autor) y procede de una especie de léxico general, común, de los símbolos, es un sentido que viene en mi busca, en busca del destinatario... propongo para este signo completo la denominación de sentido *obvio*” (p.51).

Por el contrario, el tercer sentido, denominado *obtuso*...

"Parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica; es de la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles, indiferente a las categorías morales o estéticas, pertenece a la esfera del carnaval" (p.52)

Y continúa:

“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 está fuera del lenguaje (articulado), pero, sin embargo, dentro de la interlocución. Pues si usted observa las imágenes a que me refiero, verá su sentido” (p.61).

Si bien puede sonar exagerado conectar el ejemplo enciclopédico con el sentido obtuso de Barthes porque obviamente la figura humana está ahí frente a nosotros y es describable, lo utilizo para hacer del concepto algo más tangible. 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).

El sentido obvio es temático y, por lo tanto, fijo e intencional. El sentido obtuso, que carece de desarrollo, aparece y desaparece en el juego de la presencia y la ausencia. 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 genera la ruptura de la lógica de este objeto de conocimiento, aquello que en lugar de dar seguridad al lector, lo deja intranquilo. Aquello que lo hace dudar más que satisfacer su pregunta original.

#### **6.4. El objeto como reflejo de la realidad**

Esta reconfiguración de la relación del texto con la imagen, estas falencias del signo lingüístico frente al visual, no solo habla de la enciclopedia sino del ideal que representa. Nos 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; de querer echar luz sobre todo sin dejar lugar a la oscuridad, al desconocimiento, al misterio. Todo el conocimiento está ahí, manifiesto, presente, listo para que nos lo apropiemos. Todo *cierra*. Cuando la información está tan al alcance de la mano, presentada 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 la modernidad materializada en la enciclopedia: todo se puede conocer y por ende dominar; y entonces nos sentimos seguros de nuestras infalibles verdades.

Sin embargo, un día nos topamos con algo extraño, algo que nos inquieta, ese signo incierto que configura nuestro sentido de la percepción. Comenzamos entonces a notar indicios de que no todo es tan claro como aparenta ser. Esa luz que se echa 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. Es entonces cuando la mirada debe posarse en otro lugar, en los sitios extraños, marginados, oscuros. Se trata de dejar de buscar apropiarse del conocimiento para abrirnos al misterio, a la posibilidad, a la pérdida.

Esto no significa que el método de la enciclopedia sea ineficaz, sino que plantea 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. Es esta dimensión de lo oculto que la imagen se vuelve evidente, ya que evoca lo que la palabra no puede enunciar.

Sin embargo, la verdad de la imagen tampoco ha de imponerse por sobre la verdad del texto. Desde esta mirada, la enciclopedia se vuelve un objeto dialéctico. Oscila entre las certezas y los misterios, los conocimientos posibles e imposibles, centrales y marginales, las presencias y las ausencias, la aparición y la pérdida, la especulación y lo imaginario, entretejiendo una red de discursos en la que nos vemos inmersos cada vez que damos inicio a una búsqueda.

#### **6.5. Recuperar el objeto**

El pensamiento moderno entró en crisis por los efectos negativos que tuvo sobre la humanidad, especialmente durante el siglo XX cuando el desarrollo de la técnica y la tecnología fueron puestos al servicio de la explotación del ser humano y la naturaleza. La decadencia de la modernidad dio paso a nuevas concepciones que cambiaron las formas de concebir la realidad abriendo paso la denominada posmodernidad. Ésta se caracteriza por la desilusión frente al proyecto moderno, la crítica a la objetividad y la razón como medios para entender el mundo, el rechazo a la

concepción de una única verdad y cierto nihilismo frente a la imposibilidad de realización utópica. Según Pérez Calderón (2015):

“Se podría afirmar que el ser humano moderno, sujeto y objeto de la utopía en el contenido de progreso y desarrollo continuo, es una paradoja constante, pues al lanzarse a la conquista de la naturaleza, a través del desarrollo técnico asume el papel del héroe al pretender eliminar los aspectos que hacen trágica la vida, de esta forma se ofrece un nuevo mundo que albergue la esperanza de un hogar propio, al encaminarse por una nueva vía; aunque, irónicamente es el causante de profundos desastres al pretender eliminar lo trágico de la existencia con una nueva visión del mundo y no logra ver los procesos de sometimiento y dominación a que es sometido por los contenidos del ideal de progreso y desarrollo continuo; sería el mismo ser humano el causante del desastre cósmico por un profundo acto de maldad al romper el vínculo entre el ser humano y la naturaleza; en consecuencia, coloca a la humanidad en el límite del abismo, de una caída sin retorno... La posmodernidad se caracteriza por el desencanto frente a los proyectos propuestos por la modernidad, el no cumplimiento de las promesas, los efectos negativos de los desarrollos técnicos y tecnológicos para la humanidad, la sensación de la vivencia de una aparente libertad, el impacto sobre la naturaleza: la puesta en peligro de la biosfera, y con esta la amenaza del futuro posible de todas las formas de vida, entre otros” (p.89).

Considero que la enciclopedia, comprendida desde su retórica moderna, podría entenderse como un ejemplo de su decaimiento, ya que demuestra ser insuficiente en nuestro paradigma actual, postmoderno. Cabe preguntarse entonces ¿Por qué volvemos a ella?

Recuperar este objeto de nuestro repertorio cultural para mi práctica estética supone, en parte, una búsqueda a esa pregunta. Si desde lo personal el objeto me cautiva, puedo decir que, desde lo histórico, me interpela. Vuelvo a un objeto que parece obsoleto ¿Y no volvemos todos a confiar en el dispositivo de la enciclopedia a través de sus nuevas formas digitales? Como símbolo del deseo moderno por el conocimiento total del mundo, las amarillentas hojas de la enciclopedia suponen la metáfora de una utopía que quedó trunca. Sin embargo seguimos acudiendo a ella mucho tiempo después de haberle perdido confianza. Ocupa este lugar entre dos mundos, lo que pudo ser y no fue; las ruinas a las que regresamos una y otra vez a recordar esa una utopía perdida que nos observa desde un pasado que de alguna manera continúa estructurando nuestro presente. Personalmente, creo que se manifiesta en un singular sentimiento de nostalgia por algo que habita en el inconsciente colectivo.

He aquí una hipótesis: Puede que toda la historia pendular de nuestra cultura esté allí contenida, pero no como la enciclopedia pretende que esté, sino desde una retórica de nuestros deseos y angustias, nuestros *posibles* e *imposibles*. Es un muestreo de la añorada totalidad del mundo y la vez la evidencia de lo inalcanzable. Una narración de nuestra historia siempre dialéctica.

Retomar este objeto supone un doble juego. Por un lado, una crítica de la teoría moderna del conocimiento, como ya hemos hecho anteriormente poniendo en

evidencia sus falencias al observar sus códigos lingüísticos en relación con los visuales. Por el otro, al mismo tiempo, la añoranza de la utopía no cumplida, la nostalgia de un pasado de posibilidades extraordinarias. Lejos de tomar partido por una u otra filosofía, el trabajo realizado apunta a poner de manifiesto el vaivén en el que el mundo parece estar sumido.

Recuperar el objeto, también implica un acto de memoria. Para Didi-Huberman (1997) ésta no es un instrumento que sirva para el reconocimiento del pasado, sino que es más bien su medio de vivenciar en el presente:

“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*” (p.11).

Se trata, entonces, de recuperar un objeto del pasado pero desde un mirada presente que lo transforme. Quizás, en cierto modo, retomar la esperanza de que un pasado trunco pueda convertirse en porvenir. Retomar aquello que, como pensaría Warburg, aún sobrevive y se resiste a desaparecer.

## **6.6. El lenguaje de los objetos en mi producción**

El llevar la mirada a los aspectos *oscuros* de la enciclopedia permite desprenderse de los modos de conocer legitimados, lo que genera que el proceso de conocimiento pueda continuar fuera de ella. En mi proceso de producción, este objeto representa un índice, es el primer lugar al que voy a buscar, para luego catapultarme hacia afuera.

El mundo exterior a la enciclopedia es tan extenso como el que ésta pretende abarcar y está repleto de objetos para descifrar. Y, si la clave está en poner la mirada en la dimensión no codificada de los elementos que la componen, esta premisa también valdrá para todo aquello con lo que nos topemos por fuera de ella. Si el mundo es como una gran enciclopedia, los objetos que aparentan no tener nada que decir, aquellos signos residuales o inciertos pueden convertirse en los pilares de verdades extraordinarias.

Siguiendo los lineamientos de Walter Benjamin en su obra inconclusa *El libro de los pasajes*, se trata de buscar la verdad en el fragmento; de observar cómo un

pequeño conjunto de objetos (una fracción de realidad) puede ser el alma de un lugar, un tiempo, una situación, incluso de una cultura. Coleccionarlos y exponerlos supone un muestreo de una dimensión del mundo que quizás aún no nos hemos detenido a observar, haciendo visibles realidades que hemos pasado por alto.

En una línea de pensamiento similar, el economista y político Jacques Attali (1982) le otorga gran importancia a los objetos cotidianos (y también a sus técnicas, formas y maneras en las que se usa) cuando analiza la idiosincrasia de distintas sociedades poniendo el eje en los objetos que éstas utilizan para medir el tiempo. Explica que “para comprender nuestro mundo y reflexionar sobre nuestro porvenir, será necesario disponer de las historias que corresponden a múltiples objetos comunes que nos sirven y nos dominan a la vez” (p.9).

Serán entonces objetos hogareños, cotidianos, imágenes publicitarias, documentos históricos, fotografías, fragmentos de video, entre otros, aquellos que conformen el repertorio de objetos preferidos para estos modos del lenguaje sin reglas ni destinos fijos, cuyos caminos se extienden indefinidamente. De este modo, la enciclopedia en conjunto con otros objetos conforman una colección de documentos (en el sentido amplio de la palabra) que se presentan de manera ordenada y clasificada. Es decir, conforman un archivo.

Será un archivo que dé cuenta de los relatos perdidos en los caminos vertiginosos del tiempo. Que reviva las voces que habitaron los objetos del pasado pero que proponga nuevas narraciones surgidas del acto de recuperar (re-memorizar). Un archivo siempre cambiante de nuestra realidad dialéctica, pendular, atemporal, incierta.

#### **6.7. Re-significar el objeto. Operaciones plásticas y conceptuales de intervención**

Para suscitar nuevos significados, la acción de coleccionar objetos estuvo en todo momento acompañada de otra operación: la intervención. Entre otros modos se destacan dibujar, borrar, escribir, hacer zoom a un detalle, grabar por medio del transfer y reordenar elementos.



Jessica Abril

*Archivo Biblioteca de la Nación n°8*

Fotografía intervenida con hilo

2022

46 x 32 cm

### 6.7.1. El dibujo

El dibujo permite alterar el espacio plástico de cualquier objeto con una libertad intuitiva. En las enciclopedias, a través del dibujo se puede entrar y salir de los contornos que delimitan una imagen saltando luego hacia el espacio del texto y conectando ambos signos. Se puede, así mismo, tapar el texto, otorgándole protagonismo a la imagen. Incluso podemos salir de la hoja que limita la enciclopedia, dándole continuidad al relato por fuera del marco, accediendo a un lugar de posibilidades infinitas.

El espacio original se altera y, como tal, también se alteran sus relatos, que ahora buscan poner de manifiesto las tensiones hermenéuticas del dispositivo. El dibujo permite que los temas pueden mezclarse entre sí; los elementos secundarios pueden pasar a ocupar un espacio central, y que cualquier cosa pueda convertirse en algo distinto a lo que era originalmente.



Jessica Abril

*Segmento del archivo abierto*

Objeto intervenido con lápiz

2020

16 x 23 cm.

La elección del medio del dibujo como técnica principal para la intervención radica en su peculiar atemporalidad, Emma Dexter (2005) lo considera la forma más temprana, inmediata e intuitiva de creación de imágenes. En su ejecución, es una actividad que nos conecta con el primer ser humano que rayó la pared de una cueva, con cualquier niño que garabatea en un papel, con cualquier persona que alguna vez tomó un lápiz para dar forma a una idea. El dibujo es un medio heterogéneo, ha sido asociado con la magia desde que los seres humanos representaron por primera vez a los animales de los que dependía su supervivencia; ha sido utilizado para graficar las más grandes obras de ingeniería; y ha dado lugar a cientos de códigos de escritura. El dibujo goza de cierta universalidad que permite vincular temporalidades o situaciones aparentemente disímiles o antagónicas.

### 6.7.2. El Esperanto

Un sentido similar adquiere el uso del esperanto en algunas intervenciones. Se trata de 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. Para su desarrollo se priorizó la simpleza sintáctica con el objetivo de que fuera lo más neutral posible y de fácil acceso a mayoría de los habitantes del mundo, permitiendo que distintas culturas pudieran entenderse en un lugar común y, en cierto modo, eliminando algunas de las relaciones de dominación cultural implicadas en el idioma. Como en el caso del dibujo, el esperanto fue un intento por que la heterogeneidad del mundo pueda convivir y compartirse a escala universal.



Jessica Abril

*Archivo Biblioteca de la Nación n°5 (Mi vidas ne niun dion ĉi tie supre)*

Documento fotográfico intervenido digitalmente.

2021

1893 x 912 píxeles.

### 6.7.3. El borrado

Otro tipo de intervención es la eliminación parcial o total del texto. A través de esta acción se libera 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. La imagen es el lugar donde puede surgir otro sentido, donde predomina lo incierto. El papel, ahora blanco y despojado de signos lingüísticos que rodea la imagen abre múltiples posibilidades para el desarrollo de sentido de la misma, haciendo visible su naturaleza polisémica.

Imaginemos una enciclopedia con la totalidad del texto borrado. Su sentido original se altera, pero aun 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.





Jessica Abril

*Segmentos del archivo abierto*

Objetos intervenidos con papel de lija y grafito

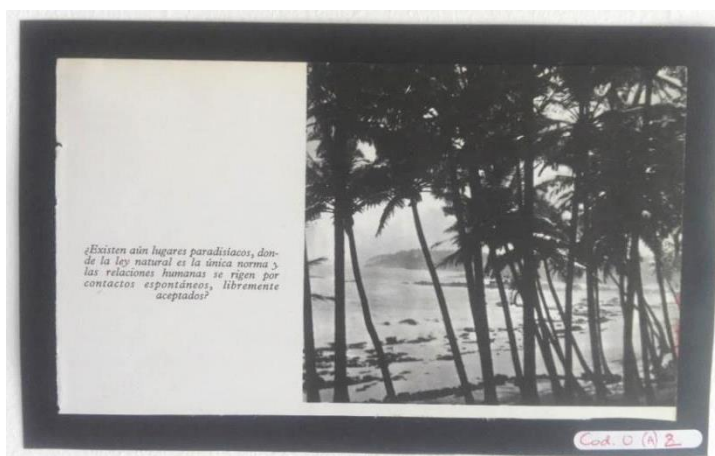
2020

32 x 23 cm.

#### 6.7.4. El foco y el zoom

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 expresa una cosa y la imagen muestra otra, 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 entre lo que éste plantea 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 su singularidad.

Ejemplos de estos casos son la imagen del patio morisco nombrada anteriormente o esta otra hoja del tomo IV 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).



Jessica Abril

*Segmento del archivo abierto Código 0(A)2*

Recorte de hoja de enciclopedia.

2020

16 x 9 cm

Es llamativo que la conexión visual que se establece con el paraíso sea un paisaje playero, calmo y repleto de vegetación. 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 alrededor 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 (será tratada más adelante), sino tomarla como ejemplo para pensar de qué manera el texto es indispensable para evidenciar las tensiones del dispositivo, por lo que las operaciones plásticas se limitan a poner foco en un texto, imagen u hoja.

Arrancar una hoja de su libro y colocarla sobre la pared puede convertirla en un ancla visual para un observador que de otro modo la hubiese pasado por alto. Del mismo modo, y continuando con el pensamiento de Roland Barthes, focalizar sobre un fragmento de imagen o llevar la atención a una pequeña forma que compone una imagen más grande, puede hacer aparecer ese signo incierto que despliega en nuestra conciencia infinidad de imágenes, componiendo un relato dudoso, extranjero a nuestra percepción inmediata, pero presente al fin. La fotografía y su posibilidad de hacer zoom son herramientas muy útiles para dichos fines.



Jessica Abril

*S/T (Segmentos del archivo abierto)*

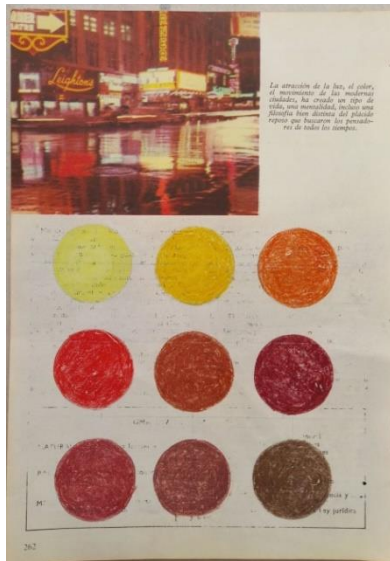
Fotografías digitales ampliadas de la imagen de una enciclopedia.

2021

4000x3000 pixeles

### 6.7.5. La descomposición

Del mismo modo opera la disección de una imagen en las partes que la componen. Tanto los signos icónicos (formas, objetos, gestos humanos) y los plásticos (colores, líneas, texturas) se muestran en una composición integrada. Cuando una imagen es desarmada en las unidades que la componen, su mensaje también se ve afectado. Se trata de separar los signos para ver qué dicen por sí solos, descontextualizados, puestos bajo una mirada casi científica que los observa a través de una lupa. ¿Qué dicen aquellas unidades primordiales y cómo se relacionan con el resto de los enunciados, el enunciado original en contexto?



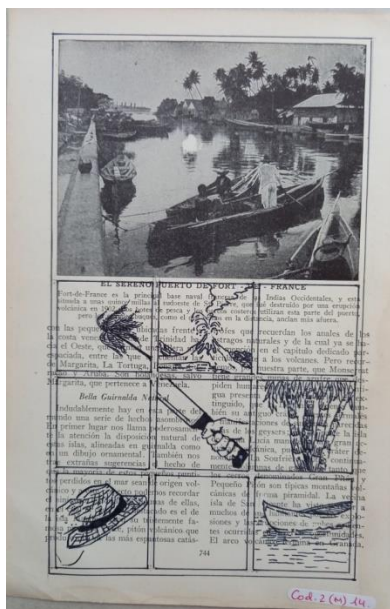
Jessica Abril

*S/T (Segmento del archivo abierto)*

Objeto intervenido con lápiz de color.

2021

16 x 22 cm.



Jessica Abril

*S/T (Segmento del archivo abierto)*

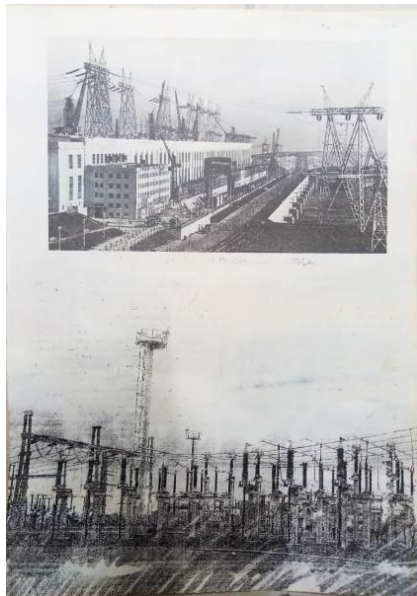
Objeto intervenido con tinta

2020

16 x 22 cm.

### 6.7.6. El transfer

La técnica del transfer implica pasar una imagen a otro soporte por medio del grabado. En el proceso, la imagen se transforma y no simplemente porque habita un nuevo espacio. Los trazos que la componen, si bien copian la forma, adquieren otra impronta que surge de la presión y movimiento del lápiz al grabar. Como resultado, aparecen pequeñas diferencias que evidencian que se trata de una reproducción. Como sucede con una fotocopia, aparecen líneas entrecortadas, lugares donde la tinta no se adhirió, marcas y manchas. Cuando ha sido manipulada reiteradas veces, la copia empieza a perder definición llegando incluso a perder la imagen original. Tal como sucede en el acto de recordar, la transferencia evidencia el momento de encuentro entre el original y el nuevo soporte, la colisión entre pasado y presente. Esta técnica ha sido especialmente útil para trasladar parte del mundo que habito y que he fotografiado a las hojas de la enciclopedia.



Jessica Abril

*S/T Segmento del archivo abierto*

Objeto intervenido con transfer

2021

16 x 22 cm.



Jessica Abril

*S/T Segmento del archivo abierto*

Objeto intervenido con transfer

2022

17 x 23 x 9 cm.



### 6.7.7. Lo representado

En cuanto a lo representado, suele haber un componente relacionado con la imaginación y la fantasía. 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 hablar de todo y mostrarle a un espectador esas conexiones que me asaltaban donde temas aparentemente diferentes se entrecruzan. 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 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 fuertes posturas ideológicas.

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. O del poeta alemán Goethe, cuya colección de objetos se proponía ser un muestreo del caos, comprendiendo este último como todos aquellos signos inciertos que no tenían lugar en las teorías del siglo de las luces. Goeth postulaba una teoría de la imaginación como teoría del saber, como forma de conocimiento, conjugando imaginación y verdad en un cautivador estilo heurístico. Es en estos casos donde Didi-Huberman describe la imaginación como “esa capacidad para re-acomodar todas las imágenes singulares –o los encuadres– en constelaciones, en *remontajes* de la realidad” (p.99).



Jessica Abril

*S/T (Segmento del archivo abierto)*

Objeto intervenido con acuarela y tinta

2014 – 2021

32 x 23 cm.

### 6.7.8. El orden y el collage

Otra característica sobre la que se trabaja es el orden de las hojas. La enciclopedia no sólo 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 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, explica Didi-Huberman (2011), 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).

En este sentido, tanto la acción de deshojar la enciclopedia y volverla a acomodar de manera no lineal así como realizar collages pegando segmentos unos sobre otros permite que surja la extrañeza desde la re-conexión.



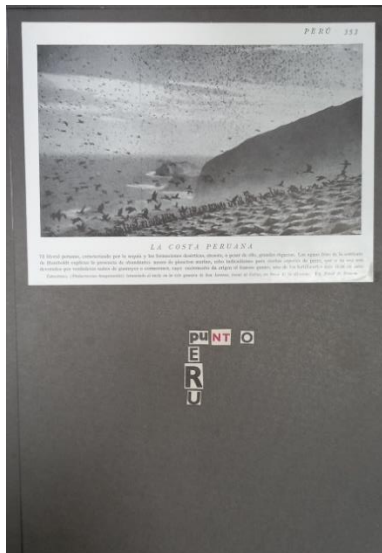
Jessica Abril

*S/T (Segmento del archivo abierto)*

Collage

2020

10 x 5 cm



Jessica Abril

*Perú-Punto* (segmento de la serie *Elementos plásticos de la geografía universal*)

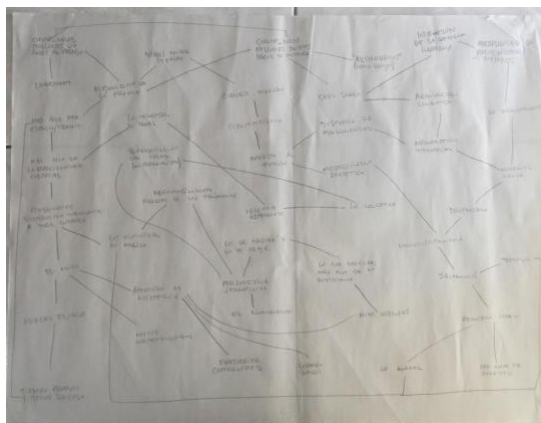
Collage

2022

29 x 21 cm

### 6.7.9. El montaje: la red y la instalación

Cuando me propuse por primera vez encontrar un tema que me interesara para abordar mi producción, realicé 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 un buen tiempo.



Jessica Abril

*Primera red conceptual*

Lápiz sobre papel sulfito

2019

60 x 46 cm.

No fue hasta un año después que volví tomar en cuenta esa red por la sorprendente similitud que presentaba con un trabajo realizado unos meses después. Éste se trataba de una instalación cuyo eje conceptual era el viaje a través del espacio-tiempo. Los objetos 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, una serie de libros representaba el viaje que realizamos cuando nos sumergimos en su lectura. Por

último tres dispositivos digitales representaban los viajes espaciotemporales a los que nos puede introducir la web. En sus pantallas se encontraba la frase “2.080.000 resultados en 0,58 segundos” en tres idiomas distintos, frase que aparece cuando googleamos espacio-tiempo. Estos objetos estaban unidos por líneas en representación de calles de una ciudad, como si fuera un mapa visto desde el cielo, que se unían en un punto para confundirse con un mapa estelar, dando lugar a un espacio representado indefinido, heterogéneo y relacional.



Jessica Abril

*Sin título*

Instalación

2019

Medidas  
variables.

En aquel momento el énfasis estaba puesto en el espacio-tiempo, 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. Este trabajo era un reflejo del primero: 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, sino en su esencia como red, como mapa, como sistema asociativo. Desde ese momento, comencé a reunir las hojas de enciclopedia intervenidas para vincularlas entre sí a través de líneas dibujadas, o bien a través de otras imágenes realizadas directamente sobre la pared o finalmente pegando una hoja al lado de la otra, poniendo como centro el sentido de conjunto y conexión.

Por ese motivo, la manera predilecta de exhibir las piezas pasó a ser la instalación. En ella, el espectador se ve en un circuito casi obligado por las ramificaciones de la red, recorriendo los caminos como si leyera un relato, saltando de objeto en objeto. Para Boris Groys (2009) la instalación es la forma por antonomasia del arte contemporáneo:

“La instalación demuestra ser una determinada selección, una determinada concatenación de opciones, una determinada lógica de inclusiones y exclusiones. Al hacer esto, una instalación manifiesta aquí y ahora una determinada decisión acerca de qué es viejo y qué es nuevo, qué es un original y qué es una copia. Cada exposición importante o cada instalación está hecha con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, proponer nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro. El arte Moderno estuvo trabajando en el nivel de las formas individuales. El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de marco, el fondo la nueva interpretación teórica. Es por eso que el arte contemporáneo es menos una producción de obras de arte individuales que



una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y de ahí hecha manifiesta, explícita, presente.”

## 7. LA PRODUCCIÓN

La colección reunida hasta el momento puede tomar formas diferentes cada vez que se la exhiba y dependiendo de los nuevos archivos que se incorporan a ella, por lo que nunca representa una obra acabada. Así como sucede con los modos de conocer, se reconstruye a cada instante, tanto con el ingreso de nuevos elementos como con la manera en la que los relacionamos (y nos relacionamos con ellos) en cada momento. Por este motivo, los trabajos expuestos en este apartado son solo un corte transversal del proceso inacabado de la obra. Es decir, el estado en el que se encontraban algunos archivos intervenidos y vinculados entre sí en un momento dado.

### 7.1. Primer momento

Dentro de la gran colección de archivos, existen pequeños conjuntos que funcionan como unidades de sentido independientes, son micro-relatos dentro de un marco conceptual más amplio, que es el desarrollado hasta el momento. Existen entonces tres niveles de significación.

Yendo desde lo particular a lo general, el primero corresponde a cada elemento de la colección por sí mismo. Luego, al estar colocado en relación a otro, podemos encontrar un segundo nivel de sentido que surge eminentemente de esta vinculación. A partir de este punto, se transforma en una imagen secuenciada (segundo nivel de sentido), lo que Aumont describe como “una serie de imágenes ligadas por su significación” (p.170). A su vez, si bien estas narrativas individuales son propias un conjunto de archivos ordenados en una secuencia específica (que es diferente en cada caso) existe un último nivel de sentido que es general para todos los conjuntos y es el trabajado hasta el momento en este proyecto.

Un ejemplo de cómo funciona el proceso de recolección, intervención y puesta en escena del archivo abierto es el conjunto titulado *Palmeras*.



Jessica Abril  
*Palmeras*  
Instalación  
2020  
Medidas variables

Se trata de varias piezas cuyo eje visual es la palmera. En este proceso comencé quitando todas las hojas de dos enciclopedias que tuvieran este elemento para luego tomarme también un tiempo para fotografiar palmeras en mis recorridos habituales, buscar otras imágenes, noticias periodísticas y todo aquello que tuviese el mismo eje. Algunos objetos fueron creados, otros fueron encontrados y entre ellos muchos fueron intervenidos.

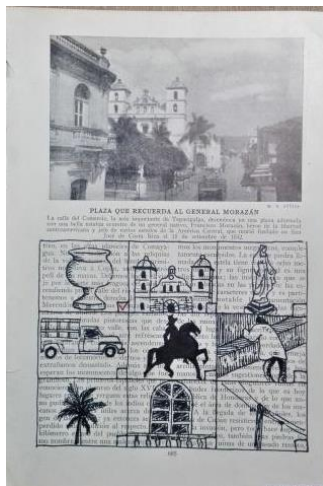
Este conjunto particular (en un segundo nivel de significación) apunta a observar los diferentes relatos que se generan alrededor de la imagen de la palmera y sus relaciones. En la mayoría de los casos, las palmeras no son las protagonistas de estos archivos recogidos, especialmente en las enciclopedias, cuyos textos varían enormemente de lo representado en la imagen. 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 que solo se relaciona desde su propia *mirada*: situaciones que se dan bajo su sombra.

Pero el hecho de vincular estos elementos no solo incita a dejarse llevar por esos mundos que habitan las palmeras, sino, inevitablemente, a poner en relación cada situación individual del archivo con el que tiene al lado para leer un nuevo relato, buscando semejanzas y desemejanzas. La palmera es el objeto lúdico por el cual podemos entrar en una nueva reconfiguración de la realidad asociando elementos y por ende, generando 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; o la idea de paraíso como conquista del paisaje ajeno, donde la palmera será paralelamente símbolo de prestigio y miseria.

Sin embargo no todos los archivos remiten a esta idea sino que se trata más bien de uno de los varios caminos que la mirada puede recorrer. Además del sentido de conjunto, los archivos contienen individualmente un relato que es interno y propio de cada uno (primer nivel de sentido). Un ejemplo de este proceso es 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 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 diferentes niveles de sentido: por un lado, la mirada hacia el interior del archivo y por el otro, en ración con otros.



*Cod. 2(m). Parte de la serie Palmeras.*

Objeto intervenido con tinta.

2020

16 x 23 cm.

Así mismo, algunas intervenciones son espontáneas, 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.



*Cod. 2(m)1. Parte de la serie 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 *Palmeras*.

Objeto intervenido con lápiz de grafito.

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, imágenes del cine, 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 espontáneas relaciones de semejanzas y desemejanzas, donde existen sentidos sugeridos pero también se mantiene abierto a interpretaciones y ¿Por qué no? la presencia de algún *Easter egg*<sup>4</sup> para aquellos que contemplan con más detenimiento.

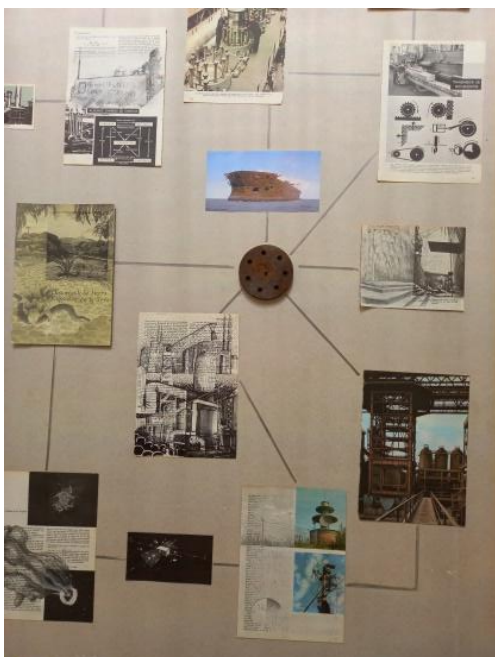
## 7.2. Segundo momento

A la serie *Palmeras*, realizada en el año 2020, le siguieron otras tales como *Energía*, *Metales*, *Espacio Sideral*, *Espiritualidad* y *Paisajes cotidianos*, realizadas en el año 2021. En ocasiones, un mismo elemento forma parte de dos o más series, por lo que son considerados archivos de traspaso ya que permiten, en el montaje, conectar una temática con otra. Se trata de títulos que ayudan a categorizar y ordenar el archivo, pero no necesariamente deben presentarse como tales en el montaje. El conjunto total de elementos representa una especie de diccionario visual en el que cada unidad, además de poseer su propio significado y ser parte de una serie, puede combinarse para emitir diferentes enunciados.

<sup>4</sup> 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 se involucre con mayor detenimiento y busque más allá del mensaje general.

Existe, sin embargo, un eje temático que de manera más o menos manifiesta según el caso, subyace a toda la producción: la existencia de una tensión (generalmente entre antagonismos). En *Palmeras*, estas se muestran habitando tanto lugares de prestigio como de miseria. En las series *Energía y Metales*, predominan imágenes que denotan los más grandes alcances industriales del último siglo. La maquinaria pesada o las torres eléctricas se alzan como monstruos de acero simbolizando el crecimiento y desarrollo. Sin embargo, muchos de ellos han caído en el abandono a lo largo de la historia y se han convertido en las ruinas oxidadas de un pasado que parecía prometedor. De un modo similar, *Espiritualidad* recoge las contradicciones de los discursos de salvación que manifiestan su contracara en la realidad fáctica. Dicha serie, además, trae a colación los diferentes modos de la espiritualidad en un collage de hibridaciones. Por su parte, *Paisajes cotidianos* muestra un abanico de situaciones que encierran binomios tales como urbano/natural, real/ficticio, pasado/presente, hombre/animal. En *Espacio Sideral* se evidencia la obsesión humana por alcanzar el conocimiento observando el cosmos que nos devuelve la mirada con más misterios que certezas marcando un límite a nuestra capacidad de conocer.

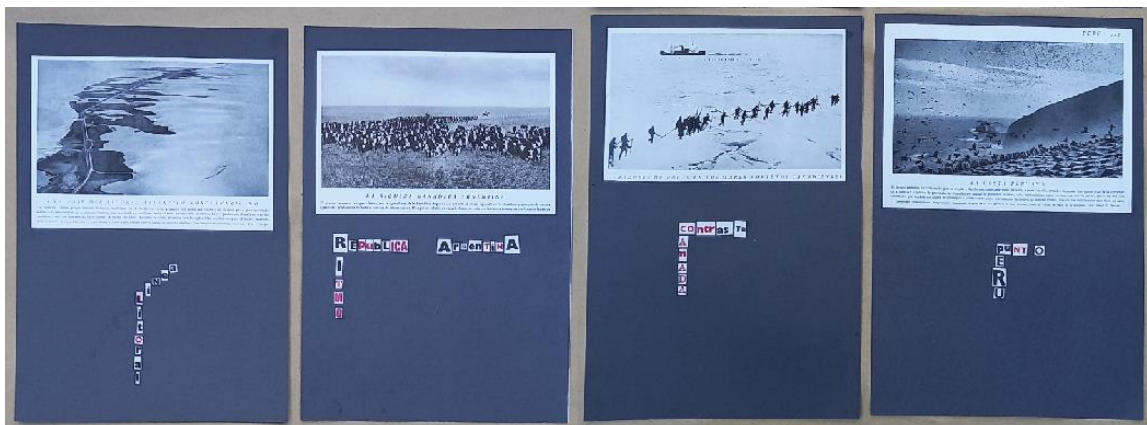
A su vez, el archivo es intervenido con nuevas imágenes que truncan la realidad y ofrecen nuevas visiones. Los paisajes con palmeras se amplían y se transforman. Seres imaginarios irrumpen en lugares cotidianos. Las fábricas y los paisajes estelares se convierten en escenarios de ciencia ficción. De manera algo caótica, los elementos que conforman el archivo se entrelazan en constelaciones y caminos pueden albergar muchas historias. Es un muestreo de la realidad, las *idas* y *venidas* de la humanidad, locales y globales, reales y ficticias, formales y lúdicas, atemporales y anacrónicas. Compuesto en su mayoría por hojas de enciclopedia, el archivo propone una reflexión sobre qué y cómo conocemos, así como la manera en que organizamos nuestras verdades y qué conocimientos aportan los objetos que encontramos fuera de ella.





Jessica Abril  
Archivo (conjunto diciembre-21) (fragmentos)  
Objetos varios  
2021  
Medidas variables

El conjunto más reciente hasta la fecha es *Elementos plásticos de la geografía universal* (2022) que recoge varios recortes de una enciclopedia titulada Geografía Universal. Cada lugar geográfico (países, ciudades, ríos, etc.) ha sido vinculado con un elemento plástico que comienza por la misma letra de éste, y, a su vez, dicho elemento se refleja en la imagen. Es así que debajo de la imagen de un río donde visualmente predomina su linealidad, se puede leer la conjunción de las palabras *litoral* y *línea*. Otros ejemplos son República Argentina/Ritmo, Canadá/Contraste, Perú/Punto, Filadelfia/Forma, Toronto/Textura, California/Color, San Salvador/Simetría, etc. Este trabajo refleja un mayor interés en la exploración de los signos y la interrelación entre lo lingüístico, lo icónico y lo plástico.



Jessica Abril  
*Elementos plásticos de la geografía universal* (fragmentos)  
Collage  
2022  
Medidas variables

El archivo hoy cuenta con un centenar de elementos extraídos de innumerables fuentes y despliega su potencialidad en el montaje. El enunciado depende no solamente del recorte de elementos y su ordenamiento, sino también, como toda instalación, de la espacialidad que ocupa. Puede ocupar un espacio reducido y compacto en la pared o bien puede desplegarse en toda una sala. Ambos casos suscitan y demandan diferentes ideas y acciones por parte del espectador. En el primer caso, se trata de un recorrido visual de un conjunto enmarañado que se asemeja al pizarrón de investigación de un detective, con uniones un tanto paranoicas y de difícil lectura al enfrentarse a un *horror vacui*. En el segundo caso, se requiere un recorrido corporal ya que los elementos están más espaciados entre sí, abonando la idea de que

existe un camino a seguir como si se leyera un relato y haciendo pausas entre un suceso y otro. En otro espacio podría darse la necesidad de expandir el archivo por los techos y pisos o colocarlos de manera aislada y distanciada sin las líneas que los unen, como si se tratase de una suerte de búsqueda del tesoro por las salas de un lugar de exhibición. Siempre dependerá de su contexto espacio-temporal.



Jessica Abril

*Archivo (conjunto diciembre-21)*

Objetos sobre pared de yeso intervenida con grafito

2021

240 x 240 cm.



Fotomontaje digital - Instalación en la sala de exposiciones de la Biblioteca Madero, San Fernando.



Es posible acceder a las imágenes que conforman el archivo en el blog personal, donde se encuentra digitalizado, a través del siguiente dominio web:

<https://archivojessicaabril.wixsite.com/relatosdearchivo>

## 8. CONCLUSION

De igual manera que el archivo abierto, es probable que el proyecto nunca se dé por concluido totalmente. Cada idea que se materializa abre la posibilidad a nuevas exploratorias. No se trata solamente de sumar elementos, sino de transformarlos en herramientas de construcción de sentido.

En ese aspecto, *Archivo (conjunto diciembre-21)*, trae a colación la pregunta por la espacialidad. En el último tiempo, a través de diversos interrogantes que la obra demandaba resolver, he descubierto la flexibilidad del archivo para ajustarse a distintos soportes y formas de exhibición. Es posible que durante el horizonte de proyección profundice sobre los diversos mecanismos espaciales en los que la obra pueda adaptarse y, al mismo tiempo, transformarse.

¿Puede llevarse la exhibición a sitios específicos? Y, dada su flexibilidad en el espacio, ¿Puede la misma exhibición presentarse en varios lugares a la vez? E incluso, ¿Cuáles son las posibilidades de trabajar en el espacio virtual, por ejemplo, a través de un diagrama de flujos cuya red esté dada por hipervínculos que trasladen al espectador de un sitio a otro? Estas son algunas de las posibles preguntas que pueden trazar el camino de aquí en más.

## 9. BIBLIOGRAFIA

- AAVV.** (1977) *Consultora: enciclopedia temática ilustrada: tomo 4*. Buenos Aires. Lectum.
- AAVV.** (1951) *El mundo pintoresco: tomo 3*. Buenos Aires. Jackson
- Attali, Jaques** (1982) "Introducción" En *Historias del tiempo*. España. Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, Jaques.** (1992) *La imagen*. España. Paidós.
- Barthes, Roland.** (1986) *Lo obvio y lo Obtuso*. España. Paidós.
- Dexter, Emma** (2005) *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. Reino Unido, Phaidon.
- Didi-Huberman, George.** (1992) *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial.
- Didi-Huberman, George.** (2011) *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* España. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Gombrich, Ernst.** (1968) *Meditaciones sobre un caballo de juguete*.
- GROUP μ** (1993) *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Groys, Boris.** (23 de julio de 2009) *La topología del arte contemporáneo* (archivo pdf) *Historia de los Lenguajes Artísticos*. Recuperado el (29/09/21) <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologc3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>
- Groys, Boris.** (2014) *Volverse Público*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Marchán Fiz, Simón** (1972) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid. Akal.
- Pérez Calderón, Luis Felipe.** (2015) *De la utopía moderna a la distopía postmoderna*. Educación y territorio.
- Saxl, Fritz.** (2010) "Carta de Fritz Saxl a la editorial B.G. Teubner, Leipzig (hacia 1930)" En *Atlas Mnemosyne*. Madrid. Akal.

## 10. ARBOL DE PROYECCION



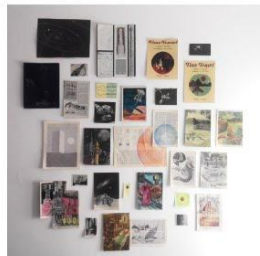
**NODO DE INSERCIÓN:** intervención en la vía pública. Entrega de hojas de libros a modo de volantes a los transeúntes.



**NODO PRIMARIO:** Ilustración en hojas de enciclopedia.



**NODO DE QUIASMA/SECUNDARIO:** Vinculación de hojas de enciclopedia, fotografías e ilustraciones en montaje sobre pared.



**NODO TERCIARIO:** Instalación de hojas de enciclopedia, objetos y documentos interrelacionados que conforman un archivo abierto.



**NODO PRIMARIO**  
Red conceptual. Vinculaciones entre palabras diversas.



**NODO ABIERTO:** Libro de artista y video instalación sobre el tiempo. Vínculos entre distintos modos de producción.



**NODO ABIERTO:** Instalación sobre el espaciotiempo. Vínculos entre dispositivos distintos.

