

Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Artes.

Maestría en Estética y Teoría de las Artes.

Los lenguajes artísticos y sus lógicas compositivas 2021.

Dr. Edgar De Santo.



El sur es lo que nos mira;

Juegos retóricos en el caso de dos imágenes pictóricas contemporáneas desde este costado del mundo.

Facundo Bermúdez Taboada.

f.bermudez.batik@gmail.com // // // // // 221 3570086

A modo introductorio

En el presente ensayo intentaré aplicar algún tipo de encuadre sobre los usos que se le han dado a un puñado de significantes presentes a través de juegos retóricos dentro de las artes visuales, que tal vez encuentran nicho en discursos estéticos Argentinos de los últimos tiempos que personalmente me conmueven y con los cuales me identifico de manera histórica y, por ende, emocional. Considero al propio vínculo emocional con la imagen, claramente de carácter subjetivo y personal, un hito fundacional para poder realizar cualquier tipo de operatoria reflexiva sobre estos fenómenos artísticos, debido a que se estaría buscando entrar en los dominios del discurso poético, donde el juego de intersubjetividades es inherente, desde una forma metafórica de comunicación humana, a su constitución como creador y a su interpretación y valoración como espectador. Dentro del sentido primario de mi trabajo, será una tarea fundamental la búsqueda de estos elementos que quizás llegue a reconocer desde el universo de la pintura y la imagen bidimensional a través de un rastreo de significados subyacentes que van profundamente por debajo de lo estrictamente representado. Aquí estarán aplicados mis esfuerzos interpretativos y críticos. A través de dos ejemplos concretos del artista visual contemporáneo Alejandro Boim y por medio de la operatoria de encuadre a partir de los cuatro sustratos de análisis del hecho artístico desarrollada por Edgar De Santo, daré consideración a los cuatro sustratos (de la materialidad, de las relaciones con los cánones y tradiciones, metafísico, y de los contratos sociales), como una estratificación por capas con cierto grado de porosidad por donde moverme dialécticamente en diferentes entradas hacia el objeto de análisis. Es de esta forma como tal vez pueda abordar a los fenómenos artísticos seleccionados considerando las múltiples complejidades que la interpretación del mismo hecho poético demanden.

“Debemos leer como si el texto ante nosotros tuviera significado. Este no será un único significado aislado de las presiones transformativas y reinterpretativas debidas a cambios históricos y culturales. No será un significado alcanzado por ningún proceso determinante o automático de acumulación y consenso” (...) “Debemos leer como si la situación temporal y ejecutiva de un texto importase, teniendo en cuenta que estos

sustratos son azarosos y subjetivos. Estos enriquecen los niveles de atención y deleite; generan limitaciones a las complacencias y licencias de la anarquía interpretativa.”¹

Previó a éste análisis, haré un breve abordaje en clave semántica del cuento *Sur*, obra que forma parte del libro *Ficciones* de Jorge Luis Borges, con la intención de tomar carrera para dar un salto genealógico de mi propio deseo a las pinturas del autor referido hasta aquí, subyaciendo en un plano crítico la consideración sobre la puesta en jaque en estos últimos tiempos de la escritura como suprema tecnología expresiva del hombre, pero desechando cualquier idea de considerar a las visualidades posteriores a la prosa del escritor, como meros “comentarios que signifiquen” a la poiesis del cuento. Desearía poder convencerlos de que estas dos pinturas, desde una imbricación genealógica determinada, pueden a partir de un proceso hermenéutico “encarnar” en el espectador una “*presencia real de ser significativa*”²

Espero que el salto que de no sea un salto al vacío.

Debo advertir que la selección que llevé adelante de este número reducido de obras de un mismo artista, en detrimento de otra enorme cantidad de productores y hechos artísticos del universo visual Argentino, es absolutamente subjetiva, dejando de lado la espantosa idea binaria de considerar a unos mejores o más adecuados que otros, o a un discurso estético de mayor valor cultural por cualquier motivo que se pueda elucubrar. Eso por el momento lo dejaré a los agentes culturales que dedican sus esfuerzos y utilizan sus poderes para delimitar y circunscribir a las artes legitimadas. Insisto, estas búsquedas, para poder dar con un proceso reflexivo honesto, deben realizarse sondeadas por los efectos que la interpretación de los hechos poéticos nos produzcan de manera epitelial.

¹ G. Steiner, “El sentido del sentido”, en *Real presences, the Leslie Stephen memorial lecture*, Cambridge University Press, 1986, pp. 10-11.

² *Ibid.*, pg. 11.

¿Qué vemos hoy cuando observamos una pintura?

Para poder encontrar alguna respuesta a esta pregunta creo conveniente, por un lado, identificar los dispositivos que intermedian en nuestro acercamiento a la imagen pictórica, y a su vez, el tipo de espectador en cada caso.

Es posible que por estos días se puedan reconocer dos situaciones en donde un sujeto (que consideraré como individuo moderno de ciudad) tenga frente a sus ojos la imagen de una pintura: Cuando se encuentra parado enfrente de un objeto pictórico en un museo, galería de arte, muestra individual o colectiva, frente a un muro en donde se emplaza una pintura o mural (quizás un espectador atento y predispuesto al encuentro con la imagen) o, posiblemente en una situación que abunda más que la recién mencionada, cuando un individuo percibe con cierta distracción una imagen fotográfica que representa indudablemente de forma mimética una pintura. Esta última forma desde finales del S.XIX comenzó a darse por medio de la reproducción, en libros recopilatorios, de imágenes de temática pictórica. Posteriormente la pantalla hizo posible (con una temporalidad dinámica y cambiante o estática y más aprehensible) cambiar el dispositivo por el cual acceder a estas imágenes y de esta forma ir paulatinamente modificando desde el rol del espectador las formas de percepción y las estructuras del sentir vinculadas a ellas. A finales del S.XX Internet dio pie, como quizás nunca antes había sucedido a tal escala, a la apropiación de las imágenes como un dominio colectivo, propiciando una circulación de estas mismas de una manera tal vez más descentralizada y anárquica que las anteriores formas, a su vez de encontrarnos en un marco de cierta libertad jurídica o vacío legal para poder descargar dichas imágenes en la memoria de nuestras computadoras de forma (casi) gratuita, dando lugar a nuevas maneras de apropiación y consumo de las mismas.

Al surgir hace aproximadamente una década aquel aparato de uso individual tan indispensable en el actual entramado de interacción social como lo es el Smartphone, un teléfono móvil con conectividad inalámbrica de internet que se utiliza a partir indicaciones táctiles con la mano y recepción de estímulos visuales y sonoros, ambas a través de su lisa y pulcra pantalla, se pudo de forma inmediata hacer visible ante nuestros ojos menús de imágenes y textos o audiovisuales desde donde el usuario comenzaba a elegir qué ver o cómo intervenir de alguna manera pasando a tomar acción en la configuración de un trenzado de significantes pasibles de transformación dentro de un dominio colectivo de carácter global. Podríamos reconocer que éste objeto se ha constituido

rápidamente como un intermediario del “yo” con el mundo, con el “otro”, por el cual nos comunicamos, nos conectamos, consumimos, creamos y compartimos, en fin, nos identificamos a través del desagrado o empatía que nos producen determinados elementos allí visibles de la cultura que reconocemos como propia, o aquellas visualidades que hasta cierto punto nos son ajenas.

Por otro lado, para responder a la pregunta que da inicio al capítulo, debemos hablar brevemente sobre el carácter esencial del discurso poético en las artes visuales (puntualmente en la imagen pictórica bidimensional) y sus puntos de acercamiento y de distanciamiento con la fotografía representativa, tomando de manera muy sintética dos o tres referencias harto concretas. Walter Benjamin dirá que *“una pintura debería reflejar en una escena aquello en lo que el ojo no puede saciarse. Eso que cumple un deseo, proyectado hasta su origen, debería ser algo que alimente constantemente ese deseo”*³. Estas frases nos pueden acercar al concepto de “obra aurática” interpretando a la pintura en la modernidad como un elemento que pivotea entre dos valores inherentes al objeto cuando se lo contempla: el valor cultural, y el valor exhibitivo. Claramente las facilidades que se le han dado desde el S.XVIII a los objetos artísticos para ser movidos, transportados y colocados en espacios de exhibición alejados del templo de culto religioso, han ido secularizando el objeto mismo, haciendo de su belleza aparente el elemento de distinción desde donde emane la poética misma de la obra. Esta situación fue acrecentando el valor exhibitivo del hecho artístico, en detrimento del valor cultural, esencial este último para preservar en la contemplación del individuo una experiencia mágica de carácter aurático. G. Steiner hará referencia a términos como el de “obra aurática” desarrollado por Benjamin (para sostener la totalidad de su sistema de pensamiento en sus estudios de Estética e Historia del Arte) como *“préstamos de terminología y referencia, tomados de las reservas de la teología”*⁴ que, entre otros pensadores, el propio Benjamin realiza como “lector maestro”. Tomar prestado términos y formas de interpretación, clasificación y valoración del universo religioso, nos pondría en la necesidad de dar conocimiento del encuentro perceptivo históricamente constituido a partir de la operatoria del culto a la imagen (ícono). Este sistema de justificaciones de un dogma a través del discurso alegórico del ícono carece hoy del poder que ostentó en otros tiempos el relato único de tipo místico, pero el sistema de creencias que fue modelando normas jurídicas, de percepción, de moral, etc., ha jugado un papel fundacional en la formación del sujeto moderno que pasó a creer tal vez en el éxito de los estados

³ W. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *El París de Baudelaire*, ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012, pg. 232.

⁴ G. Steiner, “El sentido del sentido”, en *Real presences, the Leslie Stephen memorial lecture*, Cambridge University Press, 1986, pg. 12.

nación como construcción política, o en las estrellas que emanan de la industria cultural, o quizás en el progreso indefinido como condición inherente de la humanidad. Contemplar una pintura en un contexto alejado de la religión tal vez se asemeje a dejarse *“estar habitado por el arte, responder y corresponder a esta ocupación como un anfitrión a un huésped”* y así *“experimentar el misterio usual de una presencia real”* siendo *“ésta una experiencia en la que nos encontramos completamente como en casa”*⁵. Si entendemos que G. Steiner hace referencia al término “casa” como si fuera un “hogar”, podría deducirse que históricamente el acceso al hogar lo realizamos por medio de los rituales, a través de un reconocimiento de los símbolos que compartimos, que nos anteceden y que perdurarán más allá de nuestras existencias físicas; es decir, la experiencia hermenéutica de interpretar una pintura que me conmueva, me permitiría habitar en la morada de la cultura humana de la cual me considero parte, y desde la cual encuentro un muelle para hacer pie y reconocermé a partir de un patio común en el diálogo de las civilizaciones y los múltiples agentes sociales a partir de lo simbólico. La imagen fija del dominio colectivo en la era de las redes sociales y los mass-media que no corresponda a una imagen que se presenta como imagen de diseño, equivaldría a una representación fotográfica de algo. Cualquiera de éstas se encuentran allí para su “consumo”, quizás un importante síntoma que desarrollará Byung Chul - Han: *“Un consumo sin escrúpulos hace que estemos rodeados de un desvanecimiento que desestabiliza la vida”*⁶. Este desvanecimiento tal vez pone en riesgo diariamente, rutinariamente, nuestro hogar. El mismo autor ampliará esta sintomatología del ciudadano consumidor marcando que *“hoy la percepción simbólica desaparece cada vez más a favor de la percepción serial, que no es capaz de experimentar la duración. La percepción serial como captación sucesiva de lo nuevo no se demora en ello”*⁷. Es decir, al mirar una imagen o sucesión de imágenes (tal vez imágenes sobre representaciones pictóricas) a través de los dispositivos que hoy marcan el ritmo de la percepción, del consumo, de la comunicación, estamos evitando demorarnos, estamos evitando contemplar y reconocer los elementos simbólicos, un escollo de la fenomenología de la percepción difícil de sortear si deseáramos ser interpelados existencialmente por la “alteridad del otro”, en este caso, de la pintura que podría encarnar aquella “presencia real de ser significativa”.

⁵ Ibid., pg. 11.

⁶ B. Chul – Han, “Presión para producir”, en *La desaparición de los rituales*, ed. Herder, Buenos Aires, 2020, pg. 15.

⁷ Ibid., pg. 18.

Susan Buck-Morss hará la siguiente distinción sobre el objeto artístico y la imagen:

“El trabajo artístico representa mientras que la imagen hace evidente. El sentido del trabajo artístico es la intención del artista; el sentido de la imagen es la intencionalidad del mundo” (...) “La imagen es tomada; el trabajo artístico es hecho”.⁸

La imagen, según teóricos contemporáneos sobre la cultura visual (entre los que se haya la autora citada), es una evidencia de la realidad material, que produce una sobre-realidad con un sentido de intencionalidad objetiva, no subjetiva. Aquí es donde encuentro un meollo que no pretendo resolver en este ensayo, pero si enunciarlo: ¿Qué transformaciones en el carácter de la poiesis que puede llegar a evocar la presencia física de una pintura como objeto, se dan al contemplar (consumir) la representación fotográfica de la misma pintura a través de los dispositivos digitales actuales? Es un tema que atraviesa a la percepción y, por ende, al sentido mismo de ser de las pinturas que abordaré en breve, ya que las mismas heredan un canon formal que fue gestado a partir del amalgamamiento a través de la alegoría entre forma y concepto en la imagen de culto religiosa, canon que hoy no encontraría un sustrato societal de gran amplitud desde donde hacerse ver, desde donde ser reconocido.

Al ser dos obras de tema figurativo, quizás el elemento simbólico se dé a partir de un desplazamiento de los signos visuales con respecto al universo de significaciones que se abren desde la adaptación y convalidación social de determinadas narraciones, siempre y cuando haya un surgimiento de carácter localista (¿regional?) en la producción y recepción del hecho estético.

⁸ S. Buck – Morss, “Estudios visuales e imaginación global”, en *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, Universidad de los Andes, Colombia, 2009, pg. 28.

Re-conocimiento de aspectos en la obra de Borges desde la descripción de imágenes en el hecho narrativo: ¿Imagen subyugada a la palabra? ¿Préstamo o intercambio de significantes?

Año 1939. Cuando Juan Dahlmann, aquel hacendado nieto de un inmigrante (de los deseados por las políticas Sarmientinas) y de un gaucho criollo, emprendió viaje tierra adentro por la anacrónica campaña del sur bonaerense, un viaje en tren que fue abruptamente adelantado a causa de su casi temprana muerte (hecho que logró evitar milagrosamente), él muy bien sabía en lo más hondo de su ser que todo tiempo posterior a la fecha en que debió perder su vida maltrecha por una dolorosa infección, sería algo parecido a un tiempo después de la muerte. Es a partir de ese momento de la narrativa que compuso Borges, donde el devenir del personaje entra en un limbo histórico (no así temporal) que se prolonga sin que nada relacionado a sus vivencias diarias transcurridas hasta su ingreso al sanatorio cobrara real importancia en sus decisiones y posteriores consecuencias. Quizás se pueda considerar a esta tentativa ficcional del autor como algo parecido al desarrollo de un pliegue entre tiempo e historia, aquello que en el campo de los estudios históricos sobre los fenómenos artísticos, Didi Hubermann invita a abrir para exponerse a la paradoja del eterno retorno que atraviesa todo reconocimiento anacrónico del hecho pasado. Si se prosigue con el relato, Borges le dará libre albedrío al lector para bifurcar su experiencia en la reconstrucción del significado de la narrativa, tomando caminos que no sean la firme cronología de la aventura del protagonista en un viaje de la ciudad al campo, o de la estación Constitución al derruido casco de estancia de sus antepasados. Quizás Dahlmann, en estos "otros" caminos narrativos, continúa en el sanatorio reteniendo parte de su cordura doblegada por un puñado de días de agonizante dolor, con el afán de inventarse entre sueños e inyecciones otra historia que culmine con su vida, tal vez más heroica, tal vez relacionada con su genealogía y la cultura del gaucho configurada por José Hernández en la época de sus abuelos.

Considero importante hacer algún tipo de referencia a ciertos elementos que el autor con su propia voz presenta a lo largo del texto, descripciones de objetos y paisajes cargados de humanidad siendo estos mismos portadores de una historicidad determinada, o un hombre transfigurado en una suerte de tótem que pareciera solo pudo ingresar al tiempo de Dahlmann realizando esa expresiva transformación. Si leemos en clave lingüística estas descripciones de elementos, podemos interpretarlos como significantes que al ser sublimados por nuestra

lectura, se activan abriendo delante de sí una nueva bifurcación del sendero narrativo.

“<<Mañana me despertaré en la estancia>>, pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario.”⁹

“En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro...”¹⁰

“Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer en sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo.”¹¹

Esta operatoria, de la que mucho se ha hablado y escrito, la cual voy a considerar esencialmente retórica, es en gran medida lo que buscaré extraer de la obra de “nuestro” laureado escritor, como una suerte de materia que da forma a una atmósfera constitutiva de una poética presente no solo en su obra, sino en la de otras almas sensibles que operaran dentro de múltiples lenguajes artísticos desde este costado del globo, llámese Argentina, Cono sur, Fin del mundo.

⁹ J. L. Borges, “El sur”, en *Cuentos Completos*, Debolsillo, Buenos Aires, 2016, pg. 225.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 226 – 227.

¹¹ *Ibid.*, pg. 228.

El sur es lo que nos mira

A partir de esta forma que acabo de exponer, intento evitar que se piense arbitraria o casual la elección de este relato para dar comienzo a un ensayo sobre el tratamiento de ciertos temas y motivaciones que creo pueden llegar a atravesar dos obras pictóricas de un artista visual argentino contemporáneo.



Alejandro Boim
La magnolia
Óleo sobre tela - 120x100cm
2017



Alejandro Boim
Puerta
Óleo sobre tela - 60x90cm
2019

Por estos tiempos, Alejandro Boim goza de un grado de reconocimiento dentro del campo artístico Argentino logrado en gran medida gracias a las socialmente valoradas cualidades formales y poéticas de sus trabajos en un recorrido experimental y prolífico desde las últimas tres décadas; pero, si hurgamos sobre la coloreada superficie de estas telas, podríamos encontrar en las expresivas figuraciones, líneas de fuga debajo de elementos representados visibles a nuestros ojos, que nos conduzcan tal vez a relatos de Borges o, lo que sería más profundo y original, a las evocaciones propias del pintor de acaso visualidades distintivas que quizás hayan sido sugeridas en su momento también por el escritor, en un proceso de sutil ocultamiento y develamiento retórico.

Tomar dos obras pictóricas de entre una gran cantidad de ensayos de este autor, y pretender revisitarlas en código Borgeano, nos pondría en el rol del que presta los oídos al que evoca. Lucrecia Martel hará referencia al individuo que evoca cuando sostiene que *“una persona que habla sin premura se disuelve como sujeto”*, en tanto que *“el espacio, evidente, de una persona cuando habla, se transforma en la medida en que esa persona evoca”*¹².

Tal vez podemos arriesgar de forma anticipada la idea de la transformación del “espacio evidente”, como la transformación de un tipo de “espacio representado” en el campo plástico del pintor, al abordar éste último ciertas evocaciones haciendo uso de su oficio.

Es en este acto donde el individuo se disuelve como sujeto por un breve periodo de tiempo dejando al desnudo su más profunda condición de existencia, su espiritualidad siendo transportada por esa otra materia simbólica que a través de un salto en el tiempo se nos aproxima hacia nuestras miradas, siempre por supuesto transmutada en diversos signos por el instantáneo pero extenso viaje.

Claro que en el oficio del literato, y tal vez del artista visual o del poeta si adoptamos una postura mayormente abarcativa alejando el plano de lo que observamos, el hecho de evocar un elemento, un individuo, o la acción pasada, es un acto en parte orientado por una intencionalidad estética, haciendo aparecer progresivamente, en un proceso fantasmagórico, el hecho artístico. Es un juego de re-conocimiento donde el sujeto transita senderos previamente recorridos en una actitud de ensimismamiento que le permita tal vez percibir simbólicamente en lo duradero (lo duradero como el elemento simbólico) una metáfora o imagen generadora de sentido que lo libere de la contingencia de existir y lo traiga de vuelta a su hogar. Es un ir y venir, y aquí traigo a colación nuevamente el término “eterno retorno”, como una acción humana para reconocer su tiempo y su espacio y así poder instalarse en su hogar, encontrar un sentido de pertenencia si es que

¹² L. Martel, 2009, “El sonido en la escritura y la puesta en escena”, en <http://www.youtube.com>.

el “artista” busca tener conocimiento de cuál sería su lugar y su momento de existencia. La nación y su proceso cultural a la que pertenece el pintor que he traído dentro del territorio de este ensayo, es la misma que dio un hogar a Borges, y a su vez a José Hernández (como también a productores con obras tan dispares como Gyula Kosice, Raquel Forner, Manuel Puig, José Sbarra o la misma Lucrecia Martel) pero, al ser todos ellos anacrónicamente divergentes, ¿podrían formar parte de un mismo hogar con diferentes procesos culturales y esquemas sociopolíticos? Tal vez Borges debió buscar y encontrar mediante el reconocimiento histórico de ciertos símbolos del pasado (desde su presente) un amparo, cierto cobijo en un mundo para algunos cada vez más accesible y a su vez tan lejano, donde se estaba llevando adelante, a expensas de sus débiles ojos, una revolución en las formas de percepción humana a través de la tecnología de la imagen, del sonido, de la palabra, o todo ello conjugado en el film.

Es el universo de las artes plásticas, de la pintura, un esquema donde el lenguaje visual produce una emanación propia, distinta y original de los posibles sentidos interpretativos a través de las relaciones de los elementos que allí se conjugan: Forma y Color. Las construcciones narrativas desarrolladas históricamente a través del lenguaje de la palabra, por medio del uso de la variable del tiempo para su ordenamiento discursivo, no encontraron fácilmente eco en el mundo de la imagen estática de la pintura. Se necesitó de un rígido armado de justificaciones temáticas surgidas desde el mismo texto, claramente operado por los sujetos del poder de turno en detrimento de seguir ejerciendo la perpetuidad en su construcción política y cultural, para apropiarse de la fuerza esencial en la sublimación del contenido simbólico dentro de la imagen visual en el acto contemplativo. Los esfuerzos para evocar una multiplicidad de acciones y relaciones de figuras o personajes en el discurso estético visual dentro de la unicidad de una pintura, en parte trazó el canon de la imagen mimética en la historia de la pintura en occidente a través del uso de la alegoría, desde el renacimiento en adelante, hasta producirse la crisis misma en la representación con el advenimiento de la modernidad; crisis determinada a partir de las profundas modificaciones en las estructuras del sentir del “nuevo” sujeto moderno de ciudad. Al intentar liberarse de la “tiranía” de la narración y del sentido propiciado por el lenguaje de la palabra, es en donde la pintura alcanzó una profundidad creativa en la búsqueda de lo poético, una original y distinta forma del habla, ya que como diría G. Steiner, *“El habla (poética) es creación”*¹³. Creo interpretar en esta clave de análisis que, a partir de los tiempos de la modernidad, transitar el camino entre el tema figurativo o el tema puramente abstracto puede entenderse como una

¹³ G. Steiner, “El sentido del sentido”, en *Real presences, the Leslie Stephen memorial lecture*, Cambridge University Press, 1986, pg. 3.

interpelación, a favor o en contra, de cada artista al tratamiento que esté de moda, validado o legitimado en un tiempo y lugar determinados; o tal vez (y no es excluyente de lo recién nombrado), puede entenderse como el resultado estilístico al configurar la forma estética de una necesidad social emergente.

La época que le ha tocado transitar al pintor en cuestión, en distinto tono a la era de Borges, está compuesta por los tiempos intempestivos del neoliberalismo en donde encontrar cierto sentido de pertenencia, donde instalarse en un hogar, es un doble esfuerzo; por un lado se trata de intentar reconocerse en una cultura en reestructuración permanente bajo los códigos globalizadores y las normas del mainstream, la segmentación de mercado y las modas, y a su vez es transgredir y transformar lo inmediatamente pasado que tal vez oprime, discrimina, y ancla el espíritu del individuo y a su vez de la comunidad a significantes vaciados de sentido. Reconocer en la cultura lo que me de cobijo, en estas últimas décadas es quizás buscar crear un agujero en el flujo de las mercancías visuales, excesivamente acelerado y precipitado a partir del advenimiento de internet, y aún más recientemente, desde el vértigo del scrolling a través de la pantalla del smartphone.

Hoy por hoy existen, propiciadas por la presión social de consumir en la inmediatez, excesivas trabas para intentar demorarse en lo duradero, y así quizás instalarse en el hogar de los tiempos por medio del gesto (entre muchos otros actos) de contemplar una obra artística. Introducir una demora, mejor dicho, eliminar la necesidad de un consumo y descarte de lo nuevo, eliminar el efecto “aplanador” de la percepción serial, es quizás una postura que intenta sostener Alejandro Boim para proseguir la búsqueda, obra tras obra, ensayo tras ensayo, del susurro de lo simbólico en el ruido constante que produce el flujo de mercancías; incluso aun si se considera entre estas mercancías al menú de ofertas visuales que nos ofrece la industria cultural, que en parte cumple el rol de institución legitimada por el campo artístico dentro del mismo flujo digital antes mencionado.

G. Steiner, situado cronológicamente a la par de este artista, pondrá de manifiesto la actual crisis del lenguaje al pronunciar que *“La nuestra es una civilización -después de la palabra-”*¹⁴, haciendo referencia a la locuacidad cancerosa con la que se ha trivializado el lenguaje de la palabra, en franca retirada de espacios que están pasando a estar ocupados por la imagen. Pero esta imagen a la que hace referencia es una imagen que “grafica”, que “muestra”, posiblemente poseedora de un único sentido de ser interpretada en el acto perceptivo, consensuado éste a partir del dominio colectivo de la imagen misma en el universo de la virtualidad.

¹⁴ Ibid., pg. 5.

Quizás con más razón sostenga la idea de que urge proponer algún tipo de ejercicio de reflexión que ponga de manifiesto, en una práctica de interpretación y valoración, posibles estratos de significados subyacentes ocultos debajo de lo meramente dicho en jerga vacía (o en este caso mostrado en imágenes que grafican) que a través de juegos retóricos en el ejercicio de la composición de la imagen pictórica dotan al objeto artístico de una prioridad de esencia, de una necesidad ontológica y de auto-suficiencia, de una propia razón de ser.

Aproximación a 2 pinturas a modo de prólogo a partir de una operatoria teórico - ensayística



La Magnolia, pintura de caballete al óleo cuya autoría pertenece al artista plástico Alejandro Boim, puede a simple vista encarnar la representación pictórica de un tema con vasto recorrido; el paisaje. Evocar ensañaciones total o parcialmente agrestes en el sujeto urbano, en un carácter predominantemente nostálgico, viene siendo desde hace tiempo la gracia misma de estas imágenes, a través (siempre que hablemos de pintura) del reconocimiento que el artista constituya con su mirada, es decir el proceso de encuadrar en la praxis compositiva. La obra de Boim sin embargo contiene, en su austera pero exquisita composición, algunos elementos en los que vale la pena detenerse para esbozar algún tipo de reflexión al respecto.

A primera vista no se divisa en esta representación de carácter figurativo, ningún elemento implantado que se recorte del encuadre de paisaje que plantea el autor. Existe una clara tensión compositiva que orbita en la relación entre el árbol (el magnolio), y el resto de los elementos representados: el pastizal, de mayor a menor definición y detalle al proyectarse en un alejamiento desde el mismo

árbol hacia el horizonte, encontrando su fin en una línea oblicua desde donde nace un bosquecillo de árboles y arbustos de diferentes tamaños y follajes. El cielo entrecortado detrás del matorral y por último un juego de sombras que se proyectan sobre el pastizal, con una fuerte notoriedad debido al contraste de valor entre los pastos excesivamente iluminados (al igual que el joven árbol) y las mismas sombras hondas en su oscuridad. Existe una iluminación que puede deducirse como un haz de luz natural que de forma oblicua ingresa por el margen derecho de la imagen, posiblemente la última o la primera luz del día que proyecta las características largas sombras de los objetos. Podríamos arriesgar que el observador de esta escena está mirando al norte o al sur, y que tal vez se está en presencia de un paisaje de comienzos de la estación de otoño, suponiendo que las flores del magnolio hayan en su totalidad perecido atravesando un largo y caluroso verano, dejándose entrever además algunas ramas ya sin hojas. El joven árbol representado, detenido en el centro compositivo del campo plástico sobre el eje medio – vertical, siendo observado desde un punto de vista normal, dentro de un formato rectangular con un sutil alargamiento en la misma dirección, es el objeto que el autor claramente ha elegido como “protagonista de la escena” no solo por su ubicación (centralizado, sin ningún recorte, próximo al espectador) sino por su gesto de definición, llegando en determinados sectores del mismo a una terminación cercana al hiperrealismo, marcadamente diferenciado con el tratamiento de pincelada más abierta y al gesto de mancha con el que decidió representar al resto de los elementos allí presentes.

La paleta me dará el pié, junto con otros elementos que conforman la imagen, a introducir lo que considero uno de los principales recursos del autor para acercar la obra a un carácter ontológico - metafísico que proponga al espectador a partir de la propia percepción simbólica de la imagen, la proyección de un deseo de añoranza de “lo otro”. En la paleta de la obra predominan los tonos fríos, azules y azules - violáceos con diferentes niveles de desaturación hacia los blancos o los grises, también se nos presentan en menor medida tonalidades que se acercan, pero no de forma obvia y aparente, al color de los elementos que representan: verdes y marrones en los árboles y follajes, amarillos pálidos en los pastizales resecos. Es interesante la intención de aproximarse a la monocromía; enunciarla como una intención a la que no se llegó del todo, porque tal vez existió una búsqueda por provocar un vestigio de tonalidades más variadas y de mayor intensidad que alguna vez “existieron” en una época de juventud de la imagen. También se dejan ver con un tratamiento de carácter plano, o superficial, manchas amarronadas, en su mayoría oscuras, que recorren verticalmente la superficie, con mayor presencia en los márgenes laterales de ésta, pero también superponiéndose a elementos centrales y significativos de la imagen. Estos recursos de representación, que el propio autor llamará de manera coloquial “la

*grasa, la sputza, la merda*¹⁵, propongo que los definamos como artilugios del oficio del pintor para “añejar” la imagen, pero no de cualquier modo, sino como el envejecimiento notorio de las imágenes fotográficas a color que tras ser reveladas décadas atrás, se presentan ante nuestros ojos con mayores o menores alteraciones químicas en la tinta y el papel, con veladuras y manchas, y un notorio decolorado también por causa de los efectos químicos que el oxígeno y la luz produce a las tintas y a la celulosa. El hecho de que el objeto en donde se representa la imagen envejezca, que tenga una vida y nos muestre la certeza de que algún día perecerá al igual que nosotros, nos hace vivenciar la paradoja de que nuestros recuerdos, como la fotografía familiar por ejemplo, quizás nos trasciendan, pero no por mucho tiempo; es decir, los registros visuales analógicos no serán eternos. Aún no sabemos a ciencia cierta sobre el destino y el tiempo de vida de los registros visuales o audiovisuales digitales, que son los que vemos circular y almacenarse con predominancia por estos tiempos, pero la fotografía analógica (al igual que el dibujo, el grabado o la pintura) no durará por siempre. Este juego que plantea Boim, el de representar el “añejamiento de la imagen”, nos da la pauta del des-ocultamiento del pintor de una verdad que nos atañe desde la circulación masiva de la fotografía: el autor utiliza una fotografía como modelo para pintar; es decir, en este caso el autor re-conoce una representación de un tema que históricamente ha vinculado a la pintura y a la fotografía: el paisaje. Podemos leer de esta forma como se traza un vínculo con la memoria del sujeto contemporáneo que atravesó el cambio desde un uso masivo de la tecnología analógica, al consumo inmediato de la tecnología digital. Usar y consumir, dos acciones que connotan actitudes tan disimiles a la hora de vincularse con el objeto. Byung Chul - Han dirá que las cosas que *“no se consumen ni se gastan, sino que se usan”* (...) *“pueden llegar a hacerse antiguas”*¹⁶. Quizás es sobre esta premisa que podamos comprender la fuerza que proporciona a la percepción simbólica de la imagen la decisión que toma Boim al introducir esta intencionalidad estética en el tratamiento del objeto artístico. Es también bajo esta premisa que podemos vincular el gesto hiperrealista en los elementos representados en el centro del campo plástico, es decir, donde “la lente hizo foco”; el resto se “desenfoca” de manera radial.

Es en este momento donde el presente ensayo podría dirigirse hacia un determinismo técnico – sensorial, que poco me interesa que suceda; por lo que iré aproximándome a la reflexión sobre las posibles evocaciones simbólicas de sentido que se insinúan a través de los significantes que subyacen ocultos detrás de la representación figurativa, materializada esta última por medio del gesto

¹⁵ A. Boim, 2017, “Inventario con Alejandro Boim Parte 1”, en <http://www.youtube.com>.

¹⁶ B. Chul – Han, “Presión para producir”, en *La desaparición de los rituales*, ed. Herder, Buenos Aires, 2020, pg. 14.

pictórico desde las múltiples combinaciones de forma y color. Estas esferas de sentido desde donde el espectador pueda terminar de transferir significados en la contemplación de la imagen, se pueden dar únicamente a través de un contrato tácito de significaciones culturales comunes entre los dos agentes sociales que son vinculados a partir del hecho artístico, en este caso, Boim y nosotros. Es fundamental comprender que el autor no utilizó solamente una cantidad de herramientas técnicas para recrear una vieja fotografía a color, con cierta intencionalidad en el proceso, buscando acentuar una percepción bucólica de la imagen a partir de un gesto cercano a un “golpe de efecto”. En este caso considero que estamos en presencia de una genuina composición a partir de un montaje de elementos y técnicas donde se logró configurar una imagen única y original, evocando por medio de una pintura a través de un “lente deformador” un fragmento de la interminable pampa Argentina. Este paisaje tan particular, de carácter monótono, plano y en gran medida domesticado con el afán de incentivar la producción agropecuaria nacional, con el que los habitantes de este costado del mundo nos hemos familiarizado viviendo en él, o atravesándolo en incontables viajes de la ciudad hacia el interior o en sentido opuesto, forma parte de la geografía que fue tratada, descripta, mencionada o poetizada en una vasta producción cultural regional; ya sea literaria desde el Martín Fierro, Don Segundo Sombra o El Matadero; pictórica a partir de los pintores viajeros, Pueyrredón, Malharro, Molina Campos; musical desde la payada a las numerosas piezas para danzar, entre ellas la milonga pampeana; fílmica a partir de largometrajes de distintos y prolíficos cineastas. De ahí en adelante los paisajes pampeanos y sus escasas arquitecturas han sido y siguen siendo evocados en múltiples producciones artísticas. Entre estas obras se encuentra el ejemplo literario que he traído a colación dentro del territorio de este ensayo. Estos paisajes, junto con el paisaje urbano en mayor medida referido a la ciudad de Buenos Aires, se constituyen como los escenarios en donde se compusieron dramas, tragedias, poemas; donde se experimentó con el campo plástico de la imagen generando propias expresiones desde el impresionismo y post-impresionismo, como también de vanguardias y post-vanguardias como el cubismo, expresionismo, surrealismo, metafísica, pop, neo-expresionismo.

Es aquí donde deseo recuperar a Borges al narrar con implacable exactitud la dificultad de un individuo (Juan Dahlmann) en intentar discernir entre una imagen de la memoria evocada a partir de un recuerdo vivido en primera persona, o la rememoración de una interpretación como espectador que presta oídos u ojos al o a lo que evoca, es decir, el hecho artístico o literario en sí mismo. Es a partir de esta complejidad inherente de la fenomenología de la percepción humana, donde obras como las de Alejandro Boim, cobran fuerza vital cada vez que alguien posa su mirada y su interés en estas, activando recuerdos y emociones que pueden

llegar a conmover al espectador que se encuentre de forma imprevista *“habitado por el arte” (...)* *“experimentando el misterio usual de una presencia real”*¹⁷.

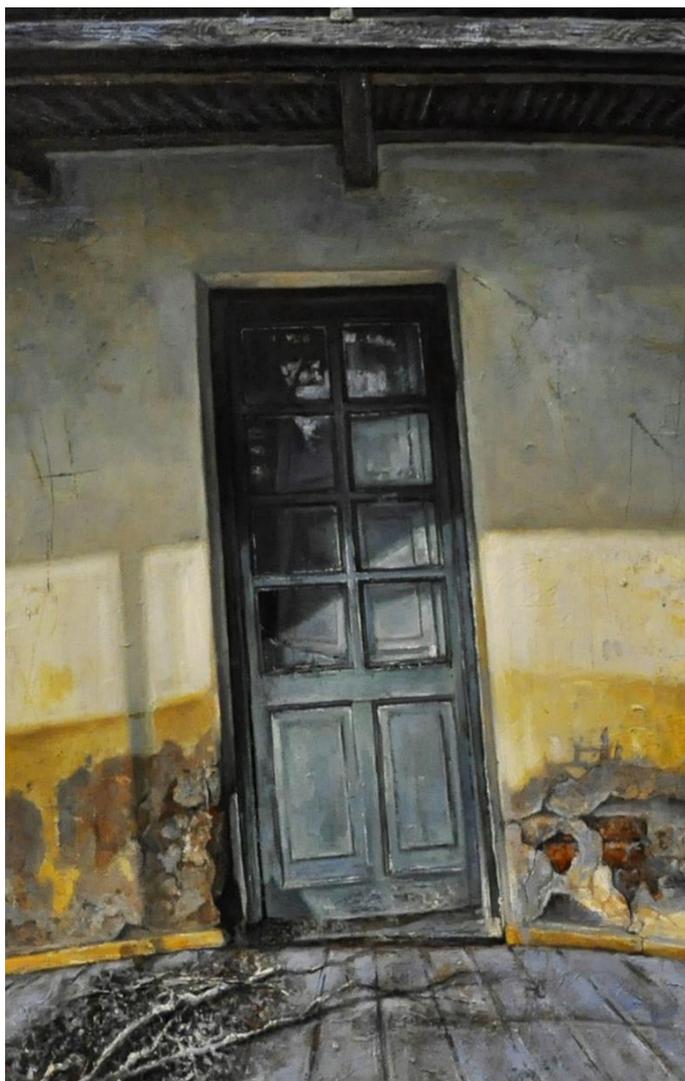
Estos registros poéticos encierran ocultos dentro de sus pliegues una historia de los vencedores y otra historia de los vencidos, de tantos seres humanos que nos antecedieron y que regresan transustanciados en el proceso de vinculación con el hecho estético para hacernos vivenciar una eterna promesa de redención que se encuentra inmiscuida en el territorio mismo de la obra de arte. En la obra *La Magnolia*, la transustanciación quizás se dé a partir del símbolo que encarna la primera o la última luz del día proyectando sutiles luces y esbeltas y profundas sombras, generando una expectación al punto de “deformar” la imagen curvándola en un sentido horizontal. La arboleda que oficia de telón de fondo al magnolio, lúgubre e imponente, es probable que haga referencia a las líneas de eucaliptus que suelen acompañar los caminos internos de los campos hacia el mismo casco de estancia, también contenido dentro de un pequeño bosquecillo de eucaliptus entre otras especies arbóreas. Es decir, detrás de ese telón oscuro, se oculta un camino o tal vez una arquitectura que probablemente acumule una notoria antigüedad. Este paisaje, a primera vista desprovisto de actividad humana, mantiene ocultos los vestigios civilizatorios, los insinúa pero no los muestra. El elemento que tensiona esta cadena de supuestos que he venido realizando es el propio magnolio, que no tendría razón de ser alejado de la arboleda, habituándose a su juvenil soledad rodeado exclusivamente de la planicie que lo acompaña. Esto quizás sea un elemento que configure otro tipo de paisaje, tal vez un parque urbano, muy común en el diseño de las ciudades a partir de los modernos trazados que se impusieron desde finales del S.XIX en varias ciudades del país. Tal vez es en este juego evasivo que propone el autor al componer la obra, dando escasas pero reconocibles referencias geográficas e introduciendo dentro del propio encuadre el misterio de lo que tal vez habita oculto en el mismo espacio en ambigua relación con los elementos representados que si se nos muestran, donde cobren vigor dentro del plano artístico que da uso a la retórica, los significantes necesarios para que el objeto colme su sentido ontológico de ser.

*“El tono evasivo que tiene el hecho artístico me hace pensar que cada obra artística es como una novela de suspense, nos invita, nos intriga, nos demora en el tiempo cotidiano y nos lleva a recorrerla en tanto <epitelialmente> nos haya atraído”*¹⁸

¹⁷ G. Steiner, “El sentido del sentido”, en *Real presences, the Leslie Stephen memorial lecture*, Cambridge University Press, 1986, pg. 11.

¹⁸ E. De Santo, “Elogio al concepto de prólogo para una operatoria teórico-ensayística del arte”, en *¿Cómo se expresa lo indecible?*, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2014,

Poner al pequeño árbol en el centro de la escena, podría interpretarlo quizás como otro juego retórico, un remplazo de la figura humana por el elemento vegetal, que por sí mismo demuestra tener la fuerza suficiente para encarnar una presencia. La tensión compositiva que provocan las dos sombras que ingresan al encuadre desde el exterior, desde el margen derecho del campo plástico, dotan a la imagen de la fuerza que provee aquel sutil des-encuadre, muy estudiado y aplicado en la pintura desde el post-impresionismo en adelante, al insinuar que ciertos objetos de importancia quedaron afuera de nuestro campo visual o entraron solo en parte, algo que nunca vamos a poder salvar ya que nunca se sabrá qué son o qué forma tienen esos elementos.



Puerta, pintura de caballete al óleo perteneciente al mismo autor que he analizado hasta el momento, corresponde a simple vista a una representación interior de género con un tipo de desarrollo figurativo cercano al realismo. Podemos trazar una serie de paralelos con respecto al análisis de *La Magnolia*, como encontrar una imagen presentada a partir de un tipo de encuadre deudor de características compositivas de la fotografía, con un elemento (la puerta) centrado sobre el eje medio-vertical, propuesta <por su ubicación en el campo plástico y por su tratamiento y paleta> como el objeto protagónico de la escena, alrededor de la cual orbitan un número reducido de elementos. El punto de vista del observador al igual que en la otra obra, es normal, enfocando la mirada en dirección a la línea de horizonte, pero viéndose captada

su atención por la cadena de posibles situaciones que temporalmente se encuentren relacionadas a la puerta cerrada y, aguzando una actitud perceptiva que escudriñe, a la cortina blanca que parcialmente nos oculta el interior de la edificación. También, al igual que en la otra obra, existe representada algún tipo de fuerza que deforma la imagen provocando una tensión al punto de curvar ligeramente las líneas horizontales que atraviesan el campo plástico sobre el eje medio-horizontal, y sobre el eje horizontal de tercio-medio inferior, no así en las líneas que se posan sobre el eje horizontal de tercio-medio superior, que no se ven afectadas por esta particular deformación. La ausencia de figura humana o animal representada en la imagen, al igual que en la anterior obra, estimulan la percepción de un espacio “detenido” en el tiempo inmediato. Claramente, el encuadre que contiene parte del exterior de la fachada de ingreso a un espacio arquitectónico antiguo, derruido, venido a menos, <sumado a la representación de los efectos en el tiempo que provocaron problemas de humedad en las paredes a la vez de posibles reparaciones provisorias de estos problemas, pintura descascarada y decolorada, revoque saltado, un entablonado de piso también con la marca del desgaste presente sobre su superficie>, deja ver el efecto que el paso del tiempo ejerce sobre los objetos desarrollados por la cultura humana. Podemos observar como el autor implantó en la escena representada dos objetos que en este caso sí se pueden percibir como elementos ajenos, o por lo menos sin un sentido claro de ubicación y función en relación a la totalidad que los convoca; estos objetos se pueden interpretar, el primero (de izquierda a derecha), como una rama reseca de algún arbusto o árbol, y el segundo como una suerte de objeto que está a medio camino de transmutar de un atado de alambrado a la estructura inferior de una silla. Ambos objetos se encuentran enfrentados acompañando lateralmente el acceso más próximo a la puerta, si nos dirigiéramos en sentido a ésta. El alero que nace de la pared y se dirige en dirección hacia el espectador, protegiendo de las inclemencias el ingreso al edificio, arroja una sombra de media tarde o media mañana sobre la puerta y parte de la misma pared. En esta obra, prima la elección de una paleta equilibrada entre tonos cálidos y sectores del campo plástico desarrollados en grises - color, como es el caso de la puerta, el piso y el alero. El formato del soporte corresponde a un rectángulo con una ligera predominancia del eje vertical sobre el horizontal.

Es en esta obra donde podemos apreciar un mayor énfasis en exponer un marco explícito dentro del campo plástico, avanzando hacia los límites del soporte con pinceladas “de fondeado”, que lograron quedar expuestas y no ser tapadas por la representación de la escena por parte de Boim. Esta decisión enfatiza un recurso que permite “atenuar” la relación de parentesco que se pueda intentar hacer en el hecho perceptivo entre la imagen citada y la fotografía, quedando la primera de forma exclusiva dentro del universo de lo pictórico. El tratamiento de lo representado, oscilará entre sutiles gestos expresivos con la pincelada, sin perder

el carácter realista en la representación y, puntualmente en la representación del alero y las zonas superiores de la puerta, un tratamiento que se acerca al hiperrealismo.

La llave de acceso a la percepción de lo simbólico a partir de esta imagen, quizás podamos obtenerla si aceptamos las relaciones que nos propongan el contenido y el sentido de ser de una pintura que se acerca a un tema de carácter costumbrista, teniendo siempre presente la situación temporal y ejecutiva de la misma. Históricamente se ha tenido a la pintura de género costumbrista, sobre todo cuando se representa una escena de interior, como una imagen que puede encarnar una narración en donde se observa algún tipo de actividad, trabajo o acción que, por medio de aptitudes y actitudes que se enmarcan en la especificidad de una cultura, determinados personajes realizan en su soledad o a través de las relaciones sociales cotidianas. La relación entre los objetos allí presentes (sus características, como y donde se nos presentan, todo lo que llegue a denotar un oficio), con los personajes con determinadas vestimentas y modos que interactúan entre ellos utilizando sincrónicamente quizás estos mismos elementos, sumado a las características formales del lugar que contiene y enmarca la escena, nos permiten entrever un tipo de carácter psicológico que, tanto en el plano general como en cada uno de los individuos representados, algún/a realizador/a quiso poner en énfasis. Allí se pueden ver representadas las mejores virtudes, como los vicios más asquerosos que podamos percibir de la plebe, o en nuestros tiempos, de la ciudadanía. Me gustaría arriesgar la idea de que el género costumbrista, manteniendo o no su nombre, se puede actualizar constantemente, en relación a los continuos cambios estéticos y de relaciones humanas pasibles de ser representados que devengan con el transcurso de los tiempos.

En el caso de *La Puerta*, al carecer la escena de figuras humanas, la ausencia o el ocultamiento del individuo acentúa el despliegue de posibles significantes en los objetos mismos que allí vemos. Más allá de que, al igual que en *La Magnolia*, ésta obra carezca de figuras humanas visibles, en *La Puerta* el autor nos arroja dentro de la representación de una obra misma de la cultura humana, dentro de un hábitat del pasado reciente que pudo sobrevivir quizás al paso de más de cien años. Aquí percibimos una arquitectura que probablemente represente el vínculo entre un patio interno de una casa con su interior, proponiéndonos el juego de reconocer un lugar de carácter privado; o algo similar, pero considerando la posibilidad de que en la edificación se desarrollen actividades sociales o institucionales, como una escuela, una comisaría, una oficina administrativa perdida en algún pueblo del interior. Si me inclino por la primera opción, el autor quizás nos haya dejado esos dos elementos a simple vista tan significativos para entorpecer o demorar nuestro ingreso a través de la puerta a manera de una advertencia, o para quizás darle algún tipo de uso al ingresar en el interior,

encontrándonos así en una primera instancia frente a dos elementos dotados de un sentido de uso no lineal, un uso tal vez cercano a lo mágico. En lo que está del otro lado de la puerta habita el misterio de lo conocido, es decir, tal vez un familiar recostado en la hora de la siesta, tal vez algo que nos fue vedado por alguien, quizás un enemigo, o una situación de la que “escapamos” eligiendo salir al patio, o quizás aguardamos que alguien salga y nos convoque a entrar al establecimiento. Como en la otra obra, la relación entre lo que se nos oculta con lo que se nos muestra a través de una percepción simbólica, nos permite evocar una experiencia que nos trasciende como espectadores a partir del carácter ontológico-metafísico que se devela, sublimando los significantes contenidos en la imagen de una cultura que nos vincula al autor a través del mismo hecho artístico. Si buscamos pistas por fuera de esta obra que, como diría G. Steiner, enriquezcan “los niveles de atención y deleite”, y generen “limitaciones a las complacencias y licencias a la anarquía interpretativa”¹⁹, encontraremos indicios de uso de estos elementos a través de distintos juegos retóricos en varias obras del mismo autor. Expondré a continuación solo dos de ellas a modo ilustrativo.



Alejandro Boim
El sapo en cautiverio
Óleo sobre tela – 100x80cm
2014



Alejandro Boim
Del otro lado de la puerta
Óleo sobre tela – 120x100cm
2014

¹⁹ G. Steiner, “El sentido del sentido”, en *Real presences, the Leslie Stephen memorial lecture*, Cambridge University Press, 1986, pg. 11.

En la primera imagen observamos representado un pequeño alambrado que, al surcar de forma oblicua los cuartos, delimita provisoriamente el espacio manteniendo al sapo en cautiverio. Este pequeño alambrado (una versión menor del alambrado utilizado para delimitar los campos de la campaña bonaerense) guarda cierta similitud con el atado de alambrado enrollado presente en *La Puerta*. En la imagen siguiente se insinúa en el título de la obra a manera de refuerzo semántico, lo que se nos oculta, inherente a la percepción de la imagen en su totalidad. Claramente entiendo este recurso como un juego retórico que suele utilizar Boim para dotar a la representación que haya realizado de un misterio que la habite, aguardando como siempre al encuentro con el espectador.

Bibliografía:

- Jacques Aumont (2019), “La imagen”, ed. La Marca.
- Walter Benjamin (2011) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Conceptos de filosofía de la historia, ed. Agebe.
- Walter Benjamin (2012) “El París de Baudelaire”, ed. Eterna Cadencia.
- Alejandro Boim (2017) “Inventario con Alejandro Boim Parte 1”, en <http://www.youtube.com>.
- Jorge Luis Borges (2016) “Cuentos completos”, ed. Debolsillo.
- Susan Buck-Morss (2009) “Estudios visuales e imaginación global”, en Antípoda, revista de antropología y arqueología; número 9.
- Edgar De Santo (2014) “¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte”, Universidad Nacional de La Plata.
- Georges Didi-Huberman (2018) “Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes”, ed. Adriana Hidalgo.
- Hans-Georg Gadamer (1991) “La actualidad de lo bello”, ed. Paidós.
- E. H. Gombrich (2003) “Los usos de las imágenes”, ed. Fondo de Cultura Económica Mexico.
- Byung-Chul Han (2017) “La agonía del Eros”, ed. Herder.
- Byung-Chul Han (2020) “La desaparición de los rituales”, ed. Hereder.
- Lucrecia Martel (2009) “El sonido en la escritura y la puesta en escena”, en <http://www.youtube.com>.
- William Ian Miller (1998) “Anatomía del asco”, ed. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- George Steiner (1986) “El sentido del sentido”, Cambridge University Press.