



Nota del autor:

El presente formato difiere del original impreso y depositados según las normas de la Facultad de Artes en la presentación realizada en el año 2014. Las variaciones son sutiles, de carácter editorial, normalizaciones de las citas en formato APA, errores de tipeo y cambios en algunas oraciones siendo éstas excepcionales.

La tesis de Licenciatura en Artes Plásticas orientación dibujo requiere fundamentalmente una producción visual contextualizada y justificada en los parámetros académicos estipulados por las normativas vigentes. En este caso, el texto excede esas disposiciones de extensión. El agregado final que comprende una bitácora de la Exposición complementan de manera efectiva la intención de la presente publicación digital. La dificultad de visibilizar el objeto de estudio deviene de la configuración del montaje final de la muestra, distancia que el anexo final pretende suplir. Por último señalar que los hipervínculos aprovechan el medio electrónico para facilitar la relación entre el cuerpo del texto con el montaje de la muestra.

Estas aclaraciones vienen acompañadas de la expectativa de que esta experiencia no sea tomada exactamente como un modelo a seguir en el contexto académico como tesis de Licenciatura, sino, más que nada plantear la complejidad de una metodología posible para la producción plástica contemporánea, así como un antecedente de investigación basada en arte de la cual se nutren en la actualidad intereses y proyectos de investigación propios.

Por último se mantuvo el estilo fragmentario de citas y epígrafes recurrentes, que si bien no corren en el sentido práctico de la lectura fluída, responde a una lógica de montaje que luego dialogó con la puesta visual.

Agustín Bucari Noviembre 2020. La Plata.

Facultad de Artes.
Universidad Nacional de La Plata

Carrera: Licenciatura en Artes Plásticas orientación Dibujo.

Plan: 2007

Apellido: Bucari.

Nombre: Agustín.

Número de Legajo: 55859/4.

DNI: 33991278

Celular: 221 15 6380658.

E- mail: agustinbucari@gmail.com

Directora: Lic. Maria Noel Correbo.

Co- Directora: Lic. Maria Eugenia Straccali.

Tema: Tejidos entre el arte y la ciencia. El corte como operación poética.

Título: Corte *a b*.



ABSTRACT

Tema: Tejidos entre el arte y la ciencia. El corte como operación poética.

Título: Corte a b.

La tesis se plantea en el marco del paradigma de archivo planteado por Ana Maria Guasch. Se pretende a través de la investigación interdisciplinaria, establecer relaciones novedosas entre prácticas artísticas y científicas para llevar a cabo una producción artística que se nutra de dichas relaciones.

Se centra en tres ejes, *la revisión de la biografía visual, el papel de la materia como potencial poético jerarquizante y la relación emergente-supervivencia de las categorías orgánico-inorgánico*. En el primer punto se intenta esbozar una definición de biografía visual, en dónde se imbrican por un lado el registro y el dibujo como fijación del tiempo transcurrido, y a su vez, una dinamización por el montaje.

El segundo punto *el papel de la materia como potencial poético jerarquizante*, intercede en la búsqueda de procedimientos que se acerquen a estrategias de abordaje científico, privilegiando la temporalidad (dimensión procesual). Por un lado comprende a la materia como potencial poético, y por el otro se despliega el laboratorio como protocolo experimental, abriéndose la posibilidad de una fenomenología de la mirada que “esteticice” el experimento.

El tercer eje *la relación emergente-supervivencia de las categorías orgánico-inorgánico*, intercede en problematización de las categorías “orgánico” e “inorgánico” y en su relación de tensión en la imágenes científicas y artísticas. Tomando como anclaje los estudios de Aby Warburg, el concepto de supervivencia y la imagen dialéctica de Walter Benjamin, se buscará interpelar dichas categorizaciones por medio de un dispositivo conceptual: el anacronismo, la comparación-constelación de imágenes de procedencias heterogéneas, tanto temporales como de campo.

A partir de estos tres ejes fundamentales, se propone incorporar una *método de corte* en clave poética, que interpele el lugar de la imagen tanto en la ciencia como en el arte, que posibilite a su vez construir una mirada fenomenológica que amplíe así las relaciones y la visualidad de las tensiones antes mencionadas.

ÍNDICE

Introducción.....	6
Fundamentación Inicial	10
La revisión de la biografía visual	11
La materia como potencial poético jerarquizante	12
La relación emergente-supervivencia de las categorías orgánico-inorgánico	14
II Objetivo fundamentales	15
III Propuesta metodológica	16
IIII Plan de trabajo	21
Primera Etapa: Construcción de Paneles.....	22
Panel I Anatomía Vegetal	22
Panel II $\lim_{\alpha \rightarrow \beta} = 2$ El codex.	28
Panel III Imagen fantasma	36
Panel IIII	38
Segunda Etapa: Experimental.....	40
I Retícula- mácula	42
II Inclusión de la Materia como factor jerarquizante	44
III El módulo inorgánico: Cristal-Sal	48
IIII Módulo orgánico: <i>Brassica oleracea var. capitata f. rubra</i>	50
Tercera Etapa: Producción.....	53
Corte como operatoria	53
Corte-producto: muestra-ejemplificación	55
V Orgánico-Inorgánico	59

Reflexión.....	62
El caso de Paul Klee.....	66
Bibliografía.....	75
Referencias Artísticas.....	76
Anexo.....	79
Espacio 1: Panel	84
Espacio 1: Obras pictóricas (paisajes).....	89
Espacio 1: Laboratorio	93
Espacio 1: Pasaje - Muestras.....	97
Espacio 1: Panel	99
Repositorio digital	105

INTRODUCCIÓN

La configuración de la tesis debe comprenderse en la óptica de archivo y autobiografía visual, propuesta especialmente en la obra de Ana María Guasch¹.

La tesis se expone como un archivo dinámico, ya que se presenta como un evento (empleo el término *evento* en el sentido que le da Whitehead de corte transversal instantáneo de un proceso) de un archivo en constante crecimiento. Guasch alude a los conceptos de una *metodología visual* y la figura botánica del *rizoma* al analizar la obra de Gerhard Richter, conceptos que son de utilidad para trazar una vía de aproximación:

El artista se sirve de una metodología visual que organiza relaciones que se constituyen a partir de heterogeneidades y discontinuidades dando lugar a una visión fragmentada, policéntrica y no lineal que revela la continua mutabilidad del contenido y de las relaciones de imágenes.

(Guasch, 2010, p.56)

Su estructura es semejante a las disposiciones semi geométricas o fractales de la naturaleza, cuya estructura básica, fragmentada e irregular, se repite a diferentes escalas, y se reordena en un espacio aparentemente caótico construyendo complejas relaciones. Tomando como modelo la naturaleza, también se puede decir que los documentos combinables y heterogéneos del ATLAS contaminados por los flujos de los paneles, reflejan el principio de rizoma: el arte del archivo- señala Hal Foster- parece ramificarse como una planta o como rizoma.

(Guasch, 2010, p.49)

El archivo funciona entonces como producto del registro, las pruebas y los experimentos que se describen, así como las apreciaciones y anotaciones de los mismos, componen en conjunto un territorio de referencias, devenido a partir de la búsqueda y la clasificación de elementos de distinta procedencia. La metodología misma acarrea consigo el posterior re-ordenamiento y clasificación de los

¹ GUASCH, A. M. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Editorial Akal, Madrid, 2009.; y GUASCH, A. M. *Autobiografías Visuales. Del Archivo al Índice*. Editorial Siruela 2010.

“documentos” (texto-imagen).

Esta dinámica se observa distintos niveles de análisis, por ejemplo la reorganización de la bibliografía citada en nuevas compilaciones, mediante la reproducción mecánica (fotocopias). Se multiplica el soporte de las mismas (libro desplegado-panel 2) así como su lectura. Tomemos este acercamiento a la bibliografía como ejemplo de las operatorias de montaje; del libro obtenemos otro dispositivo, el cual es a su vez “seccionado” en citas, las cuales son transcriptas en documentos digitales con un criterio que facilita la posterior búsqueda, para luego llevarlos nuevamente a un formato físico desplegado en la muestra.

El montaje es composición, re-composición, parafraseando a Didi-Huberman: *el montaje hace ver la realidad como modificación*. Este montaje, que configura al archivo, está en constante cambio y mutabilidad; como información sufre distintas traducciones (cambio de soportes, mediaciones), que conviven todas en la simultaneidad del “corte transversal instantáneo” del archivo, o sea última instancia de su *visualidad* en la exposición.

De la misma manera que hay una anatomía comparada -afirma Benjamin citando a Döblin- sólo a partir de la cual se puede llegar a comprender la naturaleza y la historia de los órganos, así también (Sanders) ha practicado una anatomía comparada adquiriendo con ello un punto de vista científico superior al de los fotógrafos de detalles.

(Guasch, 2009, p.24)

En dicha línea se inscribe la “lógica constructiva” del archivo, así como también de sus unidades, una metodología que roza el campo del *pensamiento visual demostrativo científico*.

Desde la óptica de la autobiografía visual, las obras plásticas y las imágenes que forman parte de la tesis, son tomadas como documentos biográficos, que construyen:

(...) un nuevo género autobiográfico: la autobiografía visual estableciendo un nuevo nexo entre el autor, la vida, el trabajo que la describe más allá del autorretrato.

(Guasch, 2010, p.19)

El archivo se nutre a su vez de la microhistoria o de la “imagen propia” como documento escrutable, posibilitando la apertura temporal del trazo biográfico que no esté sujeto a la temporalidad cronológica que “relata” una historia lineal o una clasificación de las obras por fecha de origen, sino el tiempo intermitente de la memoria a través de la mirada sobre la propia producción. Esta autorreferencialidad, este bucle reflexivo, es analizado por Guasch citando a Lejeune:

Escribir sobre uno mismo, lejos de ser un acto narcisista, es una actividad normal que, al igual que la ficción, puede motivar todas las fuentes del arte. Y lo que une a la autobiografía escrita (el yo escrito) y el yo visual (el yo fotográfico, cinematográfico) es el deseo del trazo, de la inscripción sobre un soporte duradero, y el deseo de constituir series a lo largo del tiempo. Tienen en común también un deseo de recuperar y de construir la mirada del otro sobre uno mismo.

(Guasch, 2010, p. 17)

Esta necesidad de fijación de la idea o inscripción mediado por el trazo se puede observar en la “BIBLIA -AB”, que cumple el papel de “cuaderno de campo” de la tesis, la cual está compuesta por: reflexiones, preguntas, ideas, gráficos, materialidades, collages, a manera de ayuda memoria del recorrido y del proceso de formación de la muestra, donde conviven el texto y la imagen, lo material con el gesto, en un montaje heterogéneo. Nuevamente el registro se plantea desde el “crecimiento del archivo” como memoria visual, por un lado macro (en relación de la historia del arte, *lo ajeno*) y micro (en relación a la biografía *lo propio*).

Así mismo se plantea el dibujo como registro privilegiado (como gesto y trazo), dónde se produce un reordenamiento y una visibilidad del archivo. Nuevamente se recurre al libro como soporte (que funciona como *órgano* de la anatomía del *cuerpo* del archivo), que condensa el registro poético del devenir de la tesis, en una composición que se constituye homogénea desde lo perceptivo (continuidad de la técnica gráfica) pero disruptivo en el remontaje de los fenómenos registrados (composición).

Por ello hay que comprender que cada uno de los elementos desarrollados en el texto a continuación se componen en paralelo en la imagen, en la producción visual; el vacío que se percibe en la problematización y en la “visibilidad” del objeto de estudio

encuentra su complemento dinámico en la producción plástica y en el posterior montaje. Por ello decimos que es un objeto complejo y múltiple, que funciona en diversos niveles de análisis, no por ello imposibles de esbozar o de configurar.

La arqueología describe los discursos como prácticas específicas dentro del archivo y pretende analizar la experiencia desnuda de su orden, no interpreta el documento; lo trabaja desde el interior, organizándolo, distribuyéndolo, ordenándolo, estructurándolo en niveles, estableciendo series, distinguiendo lo que es pertinente de lo que no lo es, señalando elementos, definiendo unidades, describiendo relaciones y elaborando discursos

(Guasch, 2009, p.48).

Fundamentación inicial.

Cuando se es muy joven y se sabe un poco, las montañas son montañas, el agua es agua, y los árboles son árboles.

Cuando se ha estudiado y se es leído, las montañas ya no son montañas, el agua ya no es agua, y los árboles no son árboles.

Cuando se es sabio, nuevamente las montañas son montañas, el agua es agua y los árboles son árboles.

*Antiguo Refrán Zen.
(Geneser, 1987, p.12).*

1) La revisión de la Biografía Visual.

Biografía Visual entendida como el recorrido rizomático de la producción plástica, una *grafía-viva*. Este concepto que sostiene una fuerte impronta temporal en sí, busca consolidarse como una herramienta conceptual que posibilite el análisis de “la producción propia” tejiendo otras relaciones temporales, que rebasen las concepciones cronológicas y lineales del análisis de lo visual. Así como también se entiende dentro de los parámetros del registro poético (o en términos de Warburg, el dinamograma sismógrafo-Pathosformel), el dibujo deviene: gesto-huella, una vía más de acceder al objeto analizado para llevarlo a una secuencia homogénea (en la imagen), y disruptiva en el montaje:

Así pues, dibujar: aparejar la observación, pero también hacer que intervenga la imaginación, esa capacidad para reacomodar todas las imágenes singulares- o los encuadres- en constelaciones, en remontajes de la realidad.

(Didi-Huberman, 2010, p.99).

Primeramente podemos dibujar esas casas antiguas, dar de ellas una representación que tiene todos los caracteres de una copia de la realidad. Ese dibujo objetivo, separado de todo ensueño, es un documento duro y estable que señala una biografía

(Bachelard, 2000, p.61)

Por ello se intentará delimitar un dispositivo temporal (como análisis del recorrido autobiográfico), corporizado por el dibujo, como una *grafía* que se constituye dialécticamente entre el registro-fijación (como se aprecia en la cita de Bachelard) y la irrupción-discontinuidad (cita de Didi-Huberman) del montaje propio de la práctica.

2) La *Materia* como potencial poético jerarquizante.

“(...) un modo de interrogar no ya el producto (Resultat) obtenido por el artista sino al proceso (der Prozest im Werke) intersubjetivamente puesto en acción en la fabricación de imágenes”

(Didi-Huberman, 2009 p.444)

“Es la formación y no la forma lo que es misterioso”.

(Paul Valéry citado en Bachelard, 2000, p.105)

La materia entendida no como un medio para la representación, sino en sí misma constitutiva del discurso poético. De allí que el proyecto comprenda la plasticidad, como eje central en la producción-investigación.

Privilegiando lo que “es” de lo que “representa”, acentuando “el de qué está hecho” por sobre “lo que simboliza”. Esto no quiere decir que la obra se transforme en una reducción a la materia, se compone reforzado este polo plástico como poética que organiza al resto de los recursos utilizados.

El viraje a la materia se comprende desde el espacio de la experimentación, el laboratorio. Esta dinámica de experimentación se enmarca por la prueba y el ensayo, lo experimentado no es la aplicación de un modelo *a priori*, no se habla de experimentar a partir de lo ya comprobado. Se busca encontrar en la materia huellas de procesos que abran reflexiones sobre la convivencia de lo orgánico-inorgánico, a través de los nexos entre la ciencia y el arte, dirá Bulwer: “*la ciencia y el arte tienen su punto de encuentro en el método.*” (Geneser, 1980).

Esta “metodología” intenta dar cuenta de las relaciones intrínsecas entre el método científico y las prácticas artísticas, partiendo fundamentalmente de la materia (*análisis del fenómeno*). Este paso de lo “representado” a la “ejemplificación” se observa en la tensión entre lo abstracto-figurativo en los análisis de Nelson Goodman:

La diferencia entre decir o representar, por una parte y mostrar o ejemplificar, por otra, se hace incluso más evidente en los casos de pintura abstracta...

ejemplifican o expresan, no obstante, formas y sentimientos.

(Goodman, 2000, p.30)

Al ser cortada la pieza, tiene las mismas propiedades que el resto de la tela; pero tal vez eso sería apresurarse demasiado

(Goodman, 2000, p.94)

El registro de estas experiencias con la materia debe enmarcarse en un experiencia fenomenológica, que se centra en el registro y en la muestra misma como ejemplificación de la problemática expuesta: *la potencia de la materia como factor jerarquizante*.

Así pues, dibujar era para Goethe un gesto artístico sólo en la medida en que se plegaba a las condiciones científicas de la observación experimental: cada vez, o casi, historia del arte e historia natural apoyan juntas la misma decisión gráfica destinada a muestrear los fenómenos, a recoger con la mayor precisión posible la fascinante diversidad del mundo.

(Didi-Huberman, 2010, p.99)

Así la experiencia estética se acerca a la experiencia científica, a través del análisis del fenómeno, de la muestra y su registro; su *protocolo experimental*:

¿Por qué finalmente, llamar laboratorio al lugar para observar esta dialéctica? Porque la observación directa-espontánea, positiva o historicista- no permite comprender juntos los intrincamientos (fenómenos de masa, de entrelazamiento, de fluidez) y las contradicciones (los fenómenos de ruptura, de tensión o de polaridad). Hay que inventar, para ello, un protocolo experimental. Tal es la biblioteca, con sus clasificación tan particular, destinada a suscitar los problemas, las puestas en serie de los problemas. Tal es el Atlas Mnemosyne, ese protocolo experimental concebido para exponer conjuntamente, visualmente, los intrincamientos y las polaridades del *Nachleben der Antike*.

(Didi-Huberman, 2009, p.99)

3) La relación emergente-supervivencia de las categorías orgánico-inorgánico.

"La verdad está en el medio"²

Aby warburg

Otro eje del proyecto es la emergencia de lo orgánico y lo inorgánico en las composiciones. Si bien no se establece un juego sintético entre las polaridades, sino en términos de meseta-supervivencia; que se identifica por un vivir "en el medio" a partir de un carácter errático, que no se manifiesta como algo totalmente visible, sino constitutivo-móvil, de las imágenes que comprenden la biografía visual (acopio el término como las imágenes producidas en un determinado período de tiempo).

La problemática orgánica-inorgánica además de plantearse como categoría de análisis en las producciones propias, también se constituye como nexo entre las obras artísticas, las imágenes y procedimientos científicos. Bajo esta perspectiva se introducen los estudios de Walter Benjamin y Aby Warburg que aportan un dispositivo conceptual y de método: el anacronismo, la comparación-constelación de imágenes de procedencias heterogéneas, tanto temporales como de campo.

Aby Warburg en *Mnemosyne* profetiza la visualización del devenir de las imágenes, y la idea de una temporalidad que no proviene de la historia, sino de la memoria y de las supervivencias (Nachleben), del tiempo de las imágenes que vuelven espectralmente y se instalan como huellas del pasado en el presente de la experiencia estética. El alcance que éstas poseen en la secuencia no clausura la interpretación, ni tampoco ilustra la poesía del autor, sino que propone una matriz visual no definitiva, aunque sí iluminadora y ciega al mismo tiempo: Warburg deconstruye y repliega las verdades artísticas en un espacio histórico en el cual el olvido y la pervivencia de la memoria visual se dan en una relación dialéctica que se multiplica productivamente.

En síntesis, centrándose en un *método de corte* como operatoria que corporice *el síntoma*, que evidencie la *supervivencia*.

(...) lo que Benjamin hace es más bien un corte, un corte diagonal, de forma incluso el propio tipo de corte revela algo periférico, inusitado. Un corte diagonal, contra la veta, para usar el propio término de Benjamin,

²WARBURG, A. Das Problem Liegt in der Mitte, Gesammelte Schriften, I pag. 611

como el que se hace en un ágata. Las estructuras y figuras que aparecen sobre la superficie del corte surgen a la luz precisamente como resultado propio corte contra la veta. La estructura del texto surge justamente ahí, y únicamente lo hace, como pensaba Benjamin, porque los jeroglíficos objetivos de la cosas pasan a ser visibles para nosotros de este modo

(Bloch, 2010, p.25)

Lo que guía a este pensar es la convicción de que, si es verdad que lo vivo sucumbe a los estragos de tiempo, el proceso de descomposición es simultáneamente proceso de cristalización; que en el seno del mar- el elemento mismo no histórico en que debe recaer todo aquello que en la historia ha sido y devenido nacen nuevas formas y configuraciones cristalinas que, invulnerablemente a los elementos, sobreviven y esperan tan sólo al pescador de perlas que un día las sacará a la luz: como fulgurones de pensamiento o bien Urphanomen.

(Arendt, 1968, p. 305-306.)

En estos puntos es donde se *cristaliza* la problemática de la Tesis:

- Existen relaciones entre las obras de arte plásticas (sobre todo las calificadas como abstractas) y las imágenes microscópicas.
- Las obras plásticas pueden considerarse cortes de realidades no visibles manifiestas en otras escalas.
- Estas relaciones, a través de las obras plásticas, hacen posible evidenciar el privilegio de la materia como potencial poético, a través de la emergencia lo *orgánico* y lo *inorgánico*.
- La dimensión *matérica-procesual* como estrategia discursiva permite enmarcar la obra dentro de una dinámica interdisciplinaria, entre ciencia y arte.

II

Objetivos fundamentales:

- Buscar materialidades que hagan referencia a estructuras orgánicas e inorgánicas.
- Establecer conexiones entre el montaje científico y el artístico.

- Situar dichas imágenes dentro de un análisis fenomenológico que profundice los alcances poéticos y reflexivos de las mismas.
- Construir un objeto de estudio novedoso que abra nuevos dispositivos para abordar las problemáticas plásticas, a partir de las concepciones de imagen dialéctica de Walter Benjamin y el concepto de supervivencia de Aby Warburg.

III

Propuesta metodológica:

1- El péndulo arte-ciencia (reflexión-experimentación).

*Aunque la diferencia de lo que acontece con el arte, el producto último de la ciencia haya de ser literal, verbal o matemático, y apunte a la formulación de teorías denotativas, tanto la ciencia como el arte proceden de forma muy similar cuando realizan sus búsquedas y construyen sus resultados.
(Goodman, 1990, p.147)*

Se define en principio una característica experimental con la materia, en tanto problema central; así como también la aproximación al método científico desde la prueba y el error a partir de una hipótesis de trabajo.

En tal caso, no sólo la materia por sí misma como potencial, sino la operatoria compleja que se establece en la producción. Por un lado, se define dentro de una *actitud pendular* (la figura del péndulo se utiliza en el sentido de un desplazamiento, un ir y venir entre los polos) entre la reflexión y el hacer, basado en la experimentación constante con la materia, en pos de una amplificación de los recursos, y en consecuencia, del lenguaje: “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” (Wittgenstein) acierta en esta dirección: la experimentación está puesta al servicio de una amplitud del lenguaje plástico, a la apertura de horizontes compositivos obtenidos a partir de dicho abordaje.

Esto quiere decir buscar soluciones plásticas incorporando metodologías próximas a la ciencia tales como:

a) **El registro**, entendido como la operatoria documental del proceso por distintos medios, ya sea audiovisuales, gráficos o de otra índole que permitan reconstruir el proceso, en pos de nuevas reflexiones y posteriores hipótesis privilegiando el dibujo como registro.

b) **La hipótesis**, partiendo de la base de que existe *un pensamiento visual* (Garner, 1993) las formulaciones de los problemas con su base hipotética, permiten confeccionar planes de trabajo que respondan a los cuestionamientos plásticos.

c) **La prueba** vendría a constatar o a ampliar la hipótesis de trabajo de forma empírica. No sólo como constatación, sino como movimiento pendular: de la prueba a la hipótesis y de la hipótesis a la prueba (teoría-praxis).

d) **El rol procesual**, siendo fundamental el hecho de reubicar la dimensión temporal, comprendida como dinámica. La obra en proceso, la *formación* en términos fenomenológicos (Bachelard, 2000. p. 105).

e) **El montaje demostrativo**. El montaje se refiere a la práctica de presentación de imágenes de forma que se privilegien las comparaciones entre unas y otras. Este proceder se puede rastrear en la ciencia en la anatomía comparada, entre otras disciplinas.

2- El panel Warburiano

Se hace patente, entonces, que el atlas Mnemosyne, más que ilustrar una interpretación preexistente sobre la transmisión de las imágenes, ofrece una matriz visual para desmultiplicar sus órdenes posibles de interpretación
(Didi-Huberman, 2009, p.99)

En función de esta propuesta se crearán series consteladas de imágenes propias y ajenas para evidenciar los puntos de contacto entre las producciones plásticas y las imágenes de procedencia científica. Entendiendo a la imagen como un

potencial anacrónico, que atraviesa y abre nuevas concepciones de tiempo e instancias de conocimiento.

En primer lugar se parte de configuraciones histológicas, a esto se refiere a imágenes científica capturadas por microfotografía (anatomía vegetal); para luego ponderar comparaciones entre las imágenes (obras de artistas) latencias sintomáticas que entren en las categorizaciones de irrupción de lo *“orgánico-inorgánico”*.

Estas serán las fuentes principales de los paneles Warburianos que se realizarán, con el objetivo identificar las apariciones-diferencias, ocultamientos-similitudes entre las imágenes, el conocimiento en la vía del montaje.

No sólo se montarán imágenes, también textos, fragmentos matéricos, entre otros objetos, acentuando las polaridades; tal será la fuente, en conjunto con las experiencias de laboratorio, que configuren dispositivos para el avance del proyecto hacia la construcción de respuestas tentativas a las problemáticas planteadas en el primer apartado.

Pues la memoria psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o -decantación- del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje inconsciente y su dimensión anacrónica.

(Didi-Huberman, 2011, p.60)

Más allá de los puros agregados, sin llegar a ninguna síntesis, el conocimiento por el montaje hace pensar lo real como una “modificación”. Es una suerte de morfogénesis brusca cuyo proceso hace emerger, muy rápidamente esos Urformen del arte que, según Benjamin, no designa otra cosa que las formas originarias de la naturaleza, es decir formas que nunca fueron simples modelos el arte sino que, desde el comienzo, en tanto formas originarias, estuvieron trabajando en toda la creación.

(Didi-Huberman, 2011, p.203)

3- Método de corte.

Saber, incluso en el orden histórico, no significa recobrar, ni mucho menos recobrarlos. La Historia será efectiva en la medida que introduzca lo discontinuo en su propio ser (...). El saber no está hecho para comprender, sino para cortar.

(Foucault citado en Didi-Huberman, 2011, p.47)

Incorporar una *metodología de corte* dentro de la producción plástica. *Corte* proviene de la voz griega *anatome* que quiere decir *separar*, entra en juego una lógica de comprender a partir de seleccionar, encuadrar, etc. Si bien se busca construir otra apreciación, el corte está relacionado en primera instancia con separar y en segunda, sobretodo en el caso del microscopio, de llevar al plano determinada porción de realidad. Desde este punto es que el proyecto se fundamenta, en tanto metodología de corte, primero para *habitar* la forma (Bachelard, 2000) y luego para establecer convergencias entre los planos científicos y los planos plásticos.

La investigación propone adentrarse en las relaciones que se generan entre los paradigmas indiciales, en la perspectiva de Carlo Ginzburg, donde el detalle prevalece sobre la totalidad y el corte en su perspectiva espacial (Ginzburg 2009). La secuenciación, el montaje es una consecuencia del corte, pues se separa para montar y remontar. Esta metodología trae aparejada por un lado una larga tradición por *conocer lo interno* adentrarse en el cuerpo propio de la ciencias naturales, de la medicina y la anatomía comparada; y por otro, clasificaciones propias de una genealogía del corte en la historia.

Los despliegues de la metis griega y el *corpues hippocraticum* establecieron luego mojonos perdurables en el terror de la metodología técnica científica.

(Burucúa, 2003, p. 129)

Por un lado el proyecto iluminista de la Enciclopedia, como un ordenamiento lineal y secuenciado, por el otro ya con la “constelación” de Freud, Morelli y Conan Doyle, marcada por Ginzburg, la apertura a la potencialidad de una epistemología del

resto o del detalle indicial:

Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas, (en el caso de Freud), indicios (en el caso de Sherlock Holmes), rasgos pictóricos (en el caso de Morelli)... ¿Cómo se explicaría esta triple analogía. Freud era médico; Morelli tenía un diploma de medicina; Conan Doyle había ejercido la profesión antes de dedicarse a la literatura.

(Ginzburg 2009, p. 47)

Tal como se menciona con Foucault o Benjamin el corte viene a evidenciar lo discontinuo, no es el corte funcional a la secuencia racionalista de la “forma-función”. Cortar-saber para que irrumpa otra concepción de tiempo, la misma fuerza que establece la secuencia es la que permite su resquebrajamiento.

Por ello el corte se puede analizar como una operación sobre la materia y también como un producto, como un plano en última instancia, que prescribe ciertas relaciones con el espacio circundante, designa una posición del espectador, proyecta una visión de mundo. Para la ciencia el corte se ajusta a la perspectiva desarrollada en el diseño de la teoría, viene a planificar una porción de realidad, para aprehenderla, clasificarla. Así mismo el arte plástico trabaja la planificación de relaciones espaciales privilegiando una sola cara de la imagen (dibujo en este caso); el corte podría llegar a constituirse como una operatoria común que problematice las visualidades de la imagen, y en consecuencia de la historia del arte: partiendo desde una fenomenología de la mirada, a través de un *método del corte* que cuestione tanto la concepción de tiempo, como la de espacio, en las aproximaciones de las imágenes.

El cirujano representa el polo de un orden cuyo polo opuesto ocupa el mago. La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora sólo un poco la virtud de la imposición de las manos, pero le acrecienta mucho por virtud de su autoridad. El cirujano procede al revés: aminora mucho la distancia para con el paciente al penetrar dentro de él, pero aumenta sólo un poco por la cautela con que sus manos se mueven entre sus órganos.

(Benjamin 1989. p. 13)

Plan de trabajo:

Primera etapa: Experimental.

- Producir constelaciones de imágenes de distintas procedencias que “abran” nuevas relaciones que permitan profundizar el objeto de estudio.
- Experimentar con la materia. En tanto búsqueda de soportes y materiales, así como también de procedimientos, que se adecúen a las necesidades planteadas anteriormente.
- Registrar evidencias relevantes de los experimentos.
- Clasificar y seleccionar los resultados.

Segunda etapa: Producción.

- Establecer los puntos de análisis que aporta la bibliografía citada, así como también esbozar el cuerpo del informe. Estableciendo ya parámetros más precisos.
- Producir y reflexionar en la constitución de las imágenes que condensan los puntos analizados, establecer nexos de montajes y recorridos que dialoguen con el discurso científico.
- Definir la operatoria del corte dentro de la producción e incorporar la dimensión procesual en la misma. Encontrando su dimensión poética apoyándose en la fenomenología.

Tercera etapa: Reflexiva.

- Utilizar la producción para establecer respuestas tentativas a las preguntas planteadas.
- Establecer dentro de la misma los aportes de una investigación que se nutre de la producción plástica.
- Concluir el informe.

Primera Etapa: Construcción de Paneles.

*(...)la vista las nombra, la mano las conoce.
(Bachelard, 2003, p.2)*

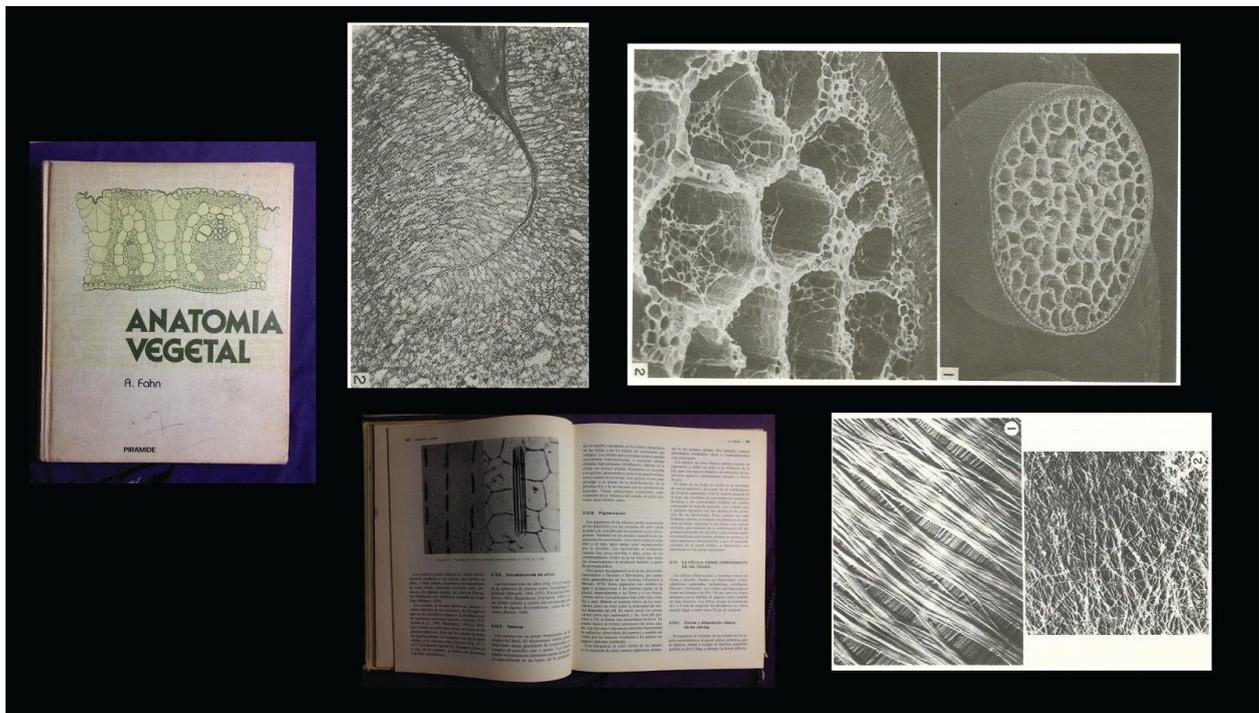
Panel I Anatomía Vegetal

*Examinar la ciencia desde la óptica del artista, o incluso el arte desde la óptica de la vida.
(Didi-Huberman, 2009, p.128)*

*(...) en el proceso de enlazar tiempo, tal y como nos aparece en la teoría de la espiral sobre
nuestra energía de enlazar el tiempo.
(Korzybski, 1951.)*

*Dichas imágenes se animan en la dialéctica de lo oculto y lo manifiesto. El ser se esconde, el
ser que se centra en su concha prepara una salida. Esto es cierto en toda la escala de las
metáforas, desde la resurrección de un sepultado, hasta la expresión súbita del hombre largo
tiempo taciturno. Quedándonos aún en el centro de la imagen que estudiamos. El ser
prepara explosiones temporales del ser, torbellinos de ser. Las evasiones más dinámicas se
efectúan a partir del ser comprimido...
(Bachelard, 2000, p.110)*

*El origen no designa en ningún caso lo que permanece por encima de las cosas, como la
fuente que está más arriba del río. El origen, según Benjamin, nombra -lo que está en tren de
nacer en el devenir y en la decadencia-; no la fuente, sino el torbellino en el río del devenir,
entraña en su ritmo, la materia de lo que está en el tren de aparecer.
(Didi-Huberman, 2011, p. 128.)*



α

A1 (FAHN, A. *Anatomía vegetal*. Madrid: Pirámide S.A. 1985 - Tapa)

β

A2 (Parte interna del mesocarpo de una banana en maduración, limitada por el fino endocarpo. Epidermis interna x 100)

Par I: A3 (Microfotografía electrónica mostrando la estructura de la pared secundaria de una - x 10.500) B4 (Como en la anterior, pero de la pared primaria - x 12.000.)

PAR II: A5 {imagen Anatomía Vegetal **subpar II** [a9 (Fascículos de rafidios en hoja de *Zebrina pendula* x 125) b10 (Igual que el anterior x530)]} B6 (texto).

PAR III: A7 (Microfotografía con SEM de un tallo de *Cyperus distachyos* mostrando lagunas - x 18) B8 (Igual que la anterior)

Este panel, si bien fue confeccionado mucho después de las hipótesis de la tesis, marcan el punto de inflexión a partir del cual la misma *encuentra su torbellino originario*. El panel es el despliegue del libro (un libro es una sucesión de planos), más bien su *disección anatómica*. El libro es el cuerpo, y los planos sus órganos, dónde hace eco la epistemología médica-indicial de la que habla Ginzburg. La lectura de los paneles no siempre está descrita ni determinada, pues el ojo encuentra las vetas entre los intervalos y las imágenes, como bien dice Foucault, Mnemosyne es una “series de

series" (Foucault, 1992), en este caso están jugando un papel "metodológico" (como camino) para encontrar en las imágenes nuevas apreciaciones y aperturas de conocimiento.

Así nombraremos de la siguiente manera: de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Las organizaciones de los encuadres límites crean pares (la sintaxis del par el la lectura del código) semánticos, si aceptamos que los paneles habilitan una legibilidad, deberíamos suponer que existe "una sintaxis"³: " Por esta razón un gran estilista no es un conservador de la sintaxis: es un creador de la sintaxis" (Deleuze - Boutang, 1988, p. 151).

Añadimos que no sólo hay unidades, sino conjuntos determinados por los intervalos, que a su vez se relacionan o se repelen, se agrupan o se desagrupan dependiendo de niveles de análisis y criterios compositivos (como se observa en las referencias luego del panel).

Como bien se ha introducido en los objetivos de la tesis, este panel debe leerse como la *disección de lo orgánico*. La figura de lo orgánico en la categorización plástica, como se sabe, se relaciona con lo blando, lo complejo, etc. Aquí el papel vegetal es crucial, pues encarna en la historia del arte esta categoría.

Los análisis dentro de un panel se establecen como placas tectónicas, estratos, diferentes niveles, que se mueven y se conectan unos con otros; en este caso en particular analizaremos el espacio, el color, en las diferentes configuraciones.

En primer lugar, cuando hablamos de espacio nos referimos particularmente a la espacialidad de cada imagen, la mayoría son planas frontales (bidimensionales), sólo una, la del libro abierto, nos produce una sensación de profundidad; la relación entre lo frontal y lo profundo, debe interpretarse como la *diferencia*. El plano es curvo en el **PAR III**, se distorsiona, esta distorsión hace consciente *lo Otro* homogéneo. A saber: la frontalidad de las imágenes restantes, la conciencia de su *planificación*, consecuencia de un punto de vista cenital (perpendicular al objeto, 90°). Otro análisis posible del espacio se manifiesta en la composición bidimensional. El panel se expande hacia los lados (sobre los ejes x e y), las lecturas se multiplican de un lado a otro, en saltos, a su

³ La obra de Antonio Machado, explora claramente las unidades orgánicas y sus organizaciones como sintácticas. Este autor tiene una importancia nodal en la concepción del proceso y la materialidad, como se aborda en AAVV: *Usos de la ciencia en arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires. Papers, 2010.

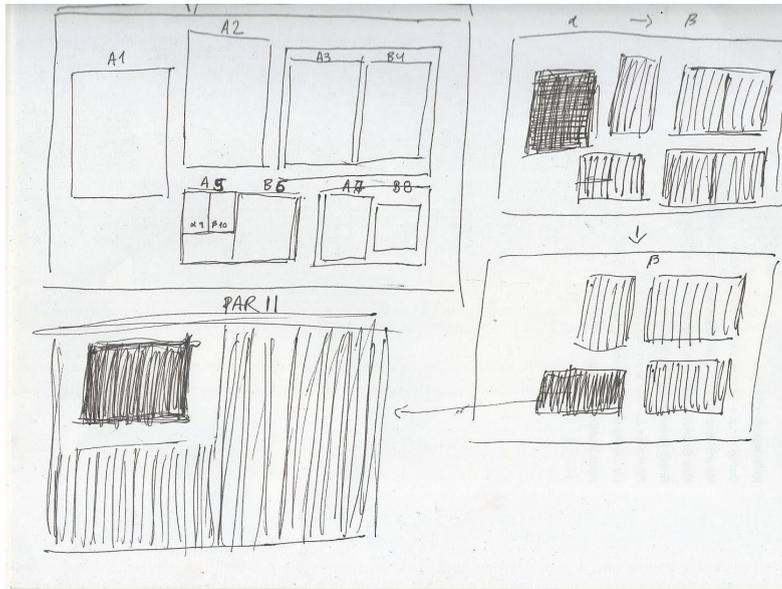
vez dicha disposición se despliega sobre un plano bidimensional que tiene un desarrollo matricial: repite una estructura discernible en varios de sus niveles constitutivos. Esta estructura que llamaremos espiralada en su composición geométrica y endosmótica en su desplazamiento.

Cuando hablamos de lectura de la imagen asumimos un recorrido visual, un desplazamiento de la mirada, más o menos determinado que constituye una visibilidad de la imagen. Dicha lectura puede entenderse como un vector que ingresa, relaciona, salta, agrupa, etc. las distintas unidades del Panel.

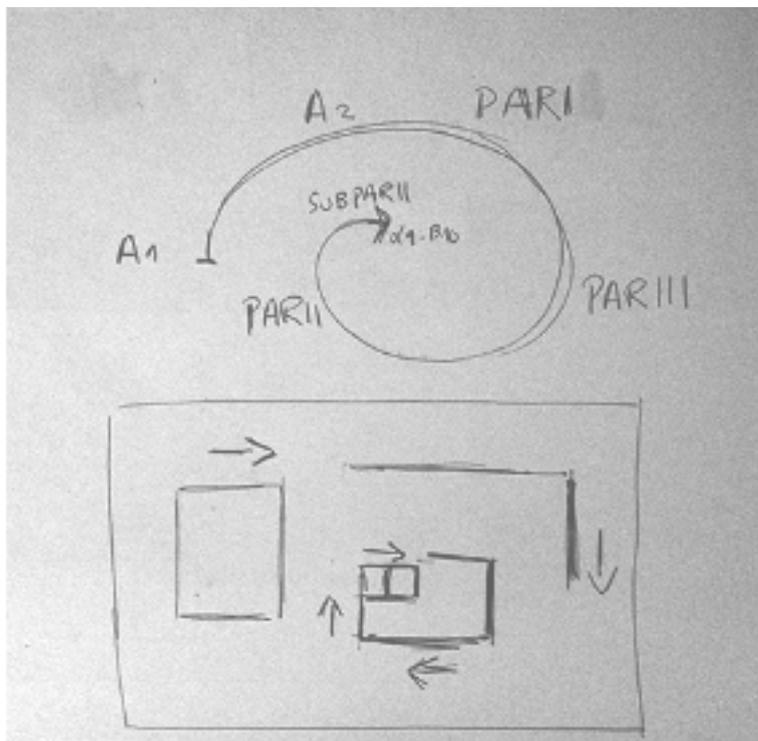
La primera separación es del LIBRO-cuerpo(α) y el Resto (β). En una constitución binaria de *unidad-conjunto*. Esta polaridad se caracteriza por establecer separaciones y agrupamientos en dónde un módulo se separa del resto, y el resto está constituido por varios módulos. En el primer nivel de lectura, se agrupan todos los pares-imágenes (β) en contraposición con la imagen A1 (α).

El vector va hacia luego hacia (β), se analiza este conjunto como totalidad, que se deconstruye como: el **PAR II** es rodeado por la imagen **A2**, **PAR I**, y **PAR III** “en forma de L”. Ahora el **PAR II** es el contrapunto, *unidad* - y **A2**, **PAR I**, y **PAR III**, *conjunto*. Si bien podría leerse, en la clave de oposición “pares-Imagen”, en esta lucha de fuerzas, jerarquiza la pregnancia del espacio frontal y el tratamiento (con ello me refiero a la síntesis de información de las microfotografías: Blanco y Negro, prevalece la textura, etc.) por sobre los pares; espacialmente el “libro se separa del resto” (se repite la lógica de separación).

El vector se localiza en *unidad (PAR II)*. Allí la lógica envolvente, que describiremos como espiralada, tendiente a traspasar niveles de escala, se repite matricialmente en el **PAR II**. Nuevamente se establece una tensión entre la separación página, y la separación texto imagen, en dicha lectura (una de las múltiples), prevalece según el criterio *hacia adentro-endósmosis*, la conjunción de los caracteres (el texto) por sobre la división axial del códice, se constituye **B5 (conjunto)** sobre **subpar II (unidad)**. como se esquematiza en la figura 1.



(Fig. 1)



(Fig. 2)

Allí en esta imagen (**subpar II**) las celdas de la célula con “guiones”,

incrustaciones de cristal de sílice que recorren el corte transversal en un ritmo homogéneo. A su vez dicha imagen se divide en dos ($\alpha - \beta$), vemos por un lado el detalle, la unidad y luego, a la derecha, el conjunto total.

Dicha operación en donde la imagen de la izquierda es un detalle (una ampliación) de la segunda dentro del par, (ejemplo **PAR I**) se repite en la mayoría de los montajes.

El **PAR I**, puede observarse la recursividad o la repetición de la disposición de la materia, esas celdas hexagonales, a su vez producen encadenamientos, que están conformadas con más hexágonos aún más pequeños. Dicha lógica centrípeta, es la que construye una de las lecturas posibles del panel. Krauss dirá:

La centrípeta opera, con bastante naturalidad, desde los límites externos del objeto estético hacia el interior. En esta lectura, la retícula es una re-presentación de todo aquello que separa a la obra de arte del mundo, del medio ambiente y de otros objetos. La retícula es una introyección de los límites del mundo en el interior de la obra; es una proyección del espacio que hay dentro del marco sobre sí mismo.

(Krauss. 2006. p. 33)

En síntesis, la estructura espiralada, *hacia adentro, endosmótica*, se manifiesta en los diferentes estratos de análisis, ya sea en sus unidades (**A-B**), como en su conjunto (**PAR**), como en su totalidad ($\alpha - \beta$ *PANEL I*) o en la “disposición” misma de la materia, en donde las imágenes son huellas de este ordenamiento.

En cuanto al color (otro estrato) partimos de **A1**, el libro cerrado compuesta por el verde del libro y el violeta de fondo. De allí al violeta y al libro abierto **PAR II**. Por color y por semejanza. Obtendremos de esta forma una relación entre la imagen **A1** y el **PAR II**, separándose del resto, que se configura como la ausencia de color.

A1 hace referencia al exterior, **PAR II** al interior, hay un salto en la escala, vemos la reducción del *órgano* en (*subpar II*), luego en el resto se dispone en forma de L. El *subpar II* es el puente entre el libro y las imágenes, este conjunto nos habla de la relación de que lo que rodea y carece de color es en realidad un remontaje *de lo interno*.

Podemos resumir entonces que hay un camino inscripto en esta secuencia de lectura que va del *cuerpo cerrado (A1)* al *cuerpo abierto (subpar II - visibilidad del órgano)*, a los *órganos extraídos o diseccionados* ampliados (**A2-PAR I-PAR III**).

La ausencia de color, la síntesis mecánica de la impresión blanco y negro hace pensar las imágenes como dibujos: si definimos el dibujo dentro de la textura, la línea y el valor. Este detalle es relevante, pues es el inicio para establecer comparaciones con otros artistas.

Panel II

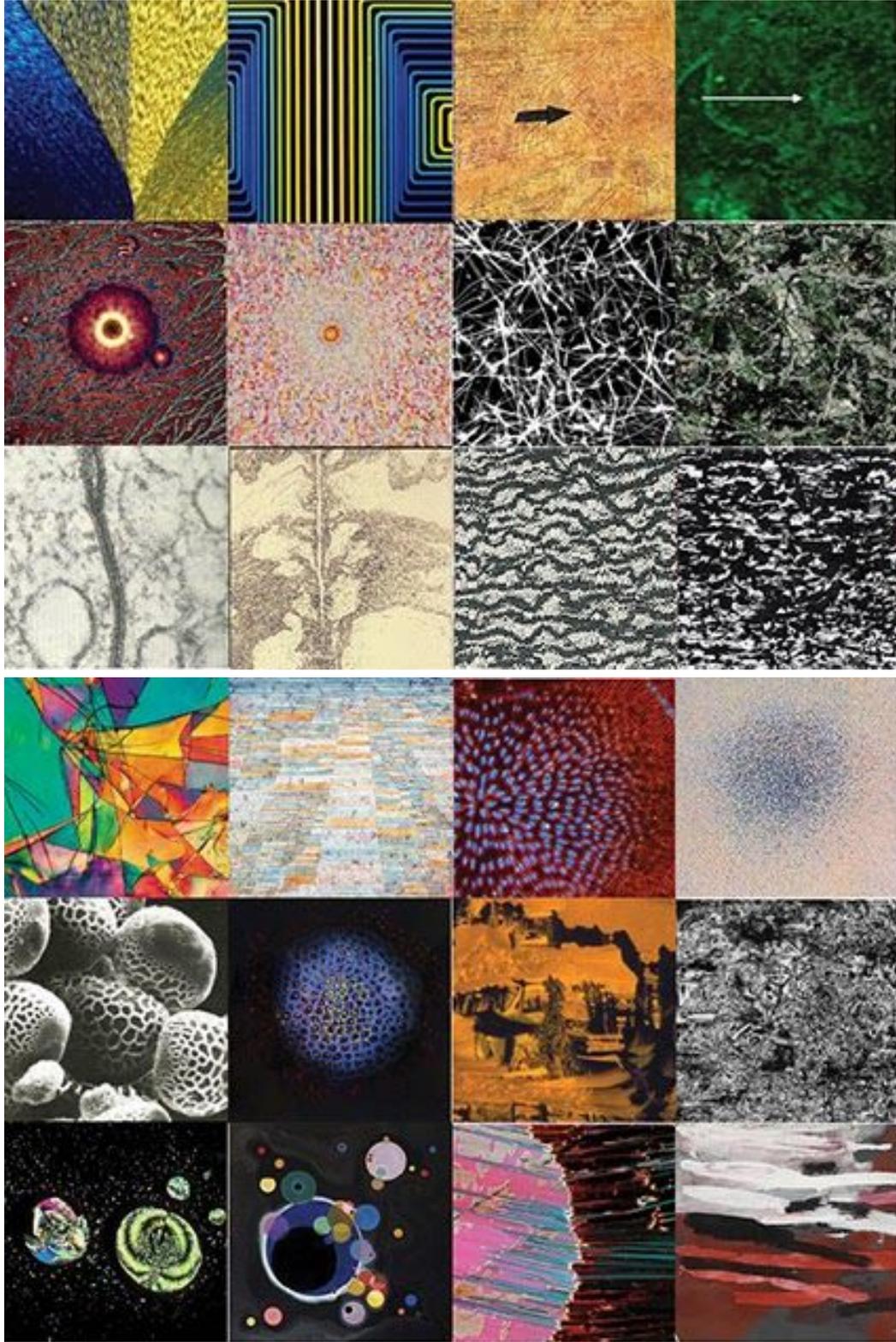
$\lim_{a \rightarrow \beta} = 2$ **El codex.**

El orgullo es el que le da al impulso vital sus trayectos rectilíneos, es decir, su éxito absoluto. El sentimiento de la victoria segura es el que da al reflejo su flecha, la alegría soberana, la alegría viril de perforar la realidad
(Bachelard, 2003, p. 240)

Aunque podemos decir que algo "es", obviamente, no es "aquello" a lo que nos referimos en los niveles silenciosos. Tal y como afirmó Wittgenstein, "aquello que puede señalarse, no puede decirse"
(Korzybski, 1951. pag. 4)

Mientras que en el estriado las formas organizan la materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas.
(Deleuze - Guattari, 2002, p. 487)

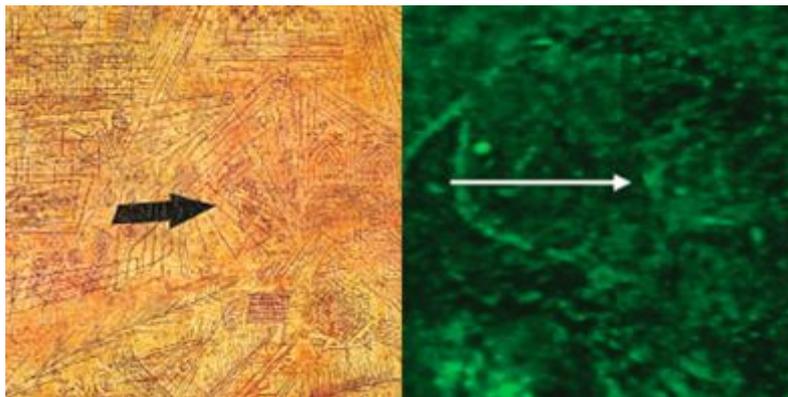
El euforbio, bajo su mirada demasiado atenta, como un corte de pulga bajo la lente de un microscopio, había crecido misteriosamente: ahora era una fortaleza pentagonal, erigida ante él a una altura prodigiosa, en un desierto de rocas blancas y de flechas rosas que aparecerían inaccesibles desde las cinco torres que estrellaban al castillo situado en vanguardia de la flora árida.
(Bachelard, 2000, p.143)



En el panel número II los intervalos son suprimidos, los espacios se reducen al mínimo en la expresión de yuxtaposiciones entre cuadrado y cuadrado, predomina la retícula regular. En dicho panel se despliegan XVII pares de imágenes en tres hileras creando conjuntos de semejanzas.

Siguiendo dicha lógica, si el conjunto se denomina **PAR I** y sus módulos lo llamamos AB, A siempre será de procedencia microscópica, y B una imagen artística (en algunos casos fragmentos), con artística me refiero a que ha sido producida con esa intención. Obtendremos de esta forma, conjuntos que llamaremos pares (I-XII), divididos en seis hileras (*a,b,c,d,e,f*) a su vez, imágenes A y B dentro del par, y una nomenclatura general que va 1 al 24.

Ejemplificaremos con la excepción del **Par II**, en el cual, la secuencia se invierte, para establecer un contrapunto (**B4** es de procedencia microscópica y **A3** de procedencia artística, así también en β **Par XII**). El par denominado como *Par II*: **B3-A4**:



α

Par I: A1 *Ágata, corte delgado*. Dr. Kari A. Kinnunen 1991, técnica: Luz polarizada (10x)
B2 - Victor Vasarely.

Par II: A3 *La Flecha en un jardín, Paul Klee (corte)* -
B4 - *Tejido histológico*

Par III: A5 *Sulfato de Cobre cristalizado en solución galvanizada de Cobre*. Robert C. Beebe. 1977. Técnica: *Contraste de interferencia diferencial*. (25x)
B6 *Eye of the Small Suns (corte)*, Richard Pousette-Dart, 1961. Técnica: *Óleo sobre Lino*. Dimensión: 192 cm x 156 cm.

Par IIII: A7 *Microtúbulos fluorescentes*, Jedidiah Gaetz, 2006. Técnica: *Campo ampliado de*

epi-flouescencia (63x) -

B8 Full Fathom Five (corte), Jackson Pollock, 1947. Técnica: Dripping sobre tela. Con incorporación de uñas, botones, llaves, monedas, cigarrillos, fósforos, etc. Dimensión: 129,2 cm x 76.5 cm

Par V: *A9 GENESER, F. Atlas de Histología. Buenos Aires: Panamericana, 1987 Sección del Epitelio. -*

B10 Dibujo de la serie Mescalina (corte), Henri Michaux, 1956 - Técnica: Tinta sobre papel.

Par VI: *A11 GENESER, F. Atlas de Histología. Buenos Aires: Panamericana, 1987- Tejido del riñón.*

B12 Sin Título, Henri Michaux, 1956. Técnica: Tinta sobre papel.

β

Par VII: *A13 Deformación de un folio de polietileno, Zdenka Jenikova, 2002. Técnica: Luz Polarizada (40x) -*

B14 - Hauptweg und Nebenwege, Paul Klee. 1929. Técnica: Óleo sobre tela.

Par VIII: *A15 Fusión rápida de dipropileno de hidrazina al 2,4. Per H. Kjeldsen, 1984. Técnica: Luz Polarizada -*

B16 Imploding Light, Richard Pousette-Dart. 1967. Técnica: Acrílico sobre tela. Dimensión: 203 cm x 203 cm.

Par VIII: *A17 anatomía vegetal-*

B18 (corte) Yayoi Kusama- Muestra Malba 2013- fotografía registro.

Par X: *A19 Barbital, betadine, fenacetina y ácido sulfúrico, Lars Bech, 2002. Técnica: Luz Polarizada. (30x) -*

B20 Eduardo Stupia.

Par XI: *A21 Cristales de ácido hipúrico (orina), Steven B. Warner, 1982. Técnica: Luz Polarizada (50x)-*

B22 Varios Círculos, Wassily Kandinsky, 1926. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensión: 140 cm x 140 cm.

Par XII: *A23 Fallas de alineación de Cristal líquido termotrópico. Homaune Razavi-*

B24 Maruga, James Brooks. 1962. Técnica: óleo sobre tela.

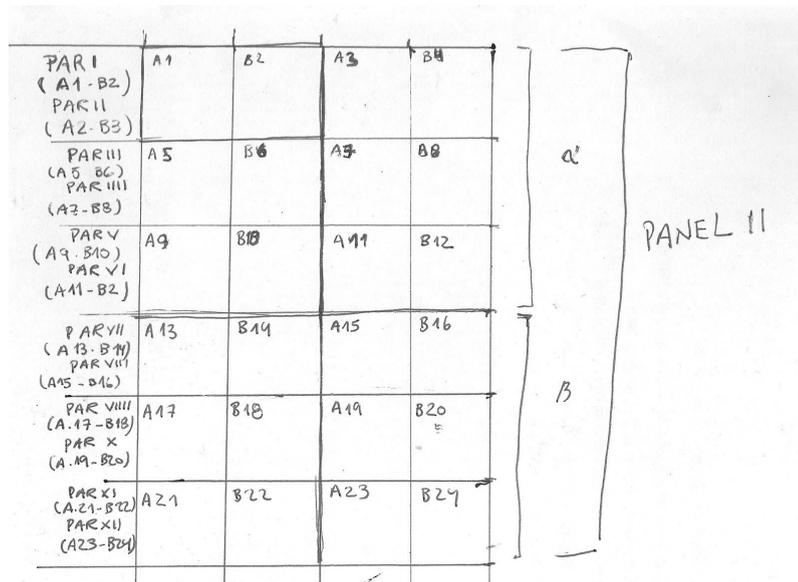
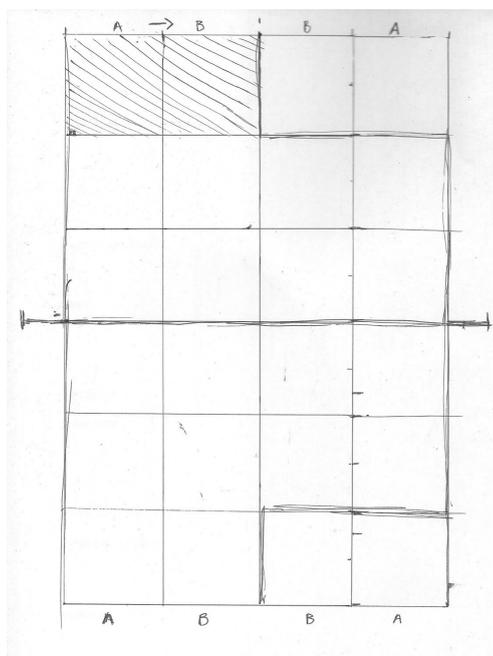


Fig (3)

Fig (4)

En la fig. 3 se esquematiza el criterio compositivo del panel, la lectura se inscribe en un primer análisis espacial, de izquierda a derecha, de arriba, abajo (es la lógica de desplazamiento cartesiana x e y).

Esta lectura se identifica con la “*manera occidental de leer*”, y su disposición se define como un codex desplegado: hay un crecimiento en la dirección del señalamiento, es decir el vector. Si el libro “pone en el plano” la página par y luego la impar (a → b) en el caso del panel la secuencia se expande en 2, pues el eje axial (y) está ubicado en el límite de los pares, en el medio (**PAR I** → **PAR II**). Por consiguiente en la macroestructura tendremos un eje axial, la que divide los pares, y una microestructura donde se dividen las unidades; así como también un eje horizontal, que divide los dos conjuntos (α, β) y luego las hileras.

Por ello decimos que el panel se desdobra, como en una fotocopia anillada por el extremo (el anillado no coincide con el lomo del libro, sino por su límite externo), el libro se divide y se despliega en 2, hacia lo ancho (hacia adelante, en el sentido de la flecha) y así mismo, reduce su cantidad de planos proporcionalmente. Podría argüirse: el crecimiento hacia los lados tiene como consecuencia una disminución de la profundidad. Lo mismo sucede por ejemplo, al aplicar la presión de los vidrios del petri, la materia se expande hacia las cuatro direcciones, tiende en este proceso de

planificación a la transparencia. Otro ejemplo análogo en la técnica fotográfica, sería la apertura del diafragma. La cantidad de luz que ingresa de este modo es mayor, perdiendo profundidad de campo; todo deviene en un primer plano focalizado y fondo fantasmático. El panel Warburiano lleva esta relación al límite pues se despliega hacia los extremos, ampliando su superficie: *abarca más espacio de analogía*, el plano tiende hacia la curva, tiende hacia el envolvimiento; pero perdiendo *cuerpo*. Aumenta los contrastes, las irrupciones, en su expansión y así mismo tiende hacia el fantasma, la pérdida del todo-homogéneo entre los detalles, en la división (del cuerpo al espectro, pero como se dice en biología, si hay división hay vida, es una desaparición en pos de la aparición del gesto vivo).

Si quisiéramos llevar este análisis al extremo de la descripción, la mirada parte del “extremo” superior derecho, para llegar allí atraviesa diversos estratos:

PANEL II (α, β) ↓

α ↓

a [(PAR I - PAR II)]

b [(PAR V) - (PAR VI)]

c [(PAR X) - (PAR XI)]

a ↓

PAR I (A1-B2) ↓

PAR I ↓

A1

La construcción secuencial del Panel II, un tipo de lectura lineal, cómo se ha planteado, la lectura lineal de arriba-abajo izquierda-derecha. Sin embargo, se produce una complejización de esta secuenciación espacio-temporal (recorrido visual) a partir de entender la serie desplegada, en sus discontinuidades: la ruptura esquematizada en el emblema de la flecha. Esta inversión del PAR en sus unidades mínimas, de la hilera “a: A1 B2 B3 A4”, conforman el contrapunto. La operatoria de inversión del ritmo señala “*la entrada al panel*”, si bien es cierto que “*comenzamos por el extremo*”, la estructura se deja ver en la fisura, en la ruptura de ese continuo.

Esta inversión también se plantea en β , en el **PAR XII**, si nos trasladamos hacia la totalidad del panel, podremos discernir la existencia de una simetría axial desde el meridiano x , en forma de espejo, o pliegue, no así en el eje y . Si la totalidad debe entenderse a partir del detalle, o a partir de la potencia de la miniatura, son el conjunto y sus semejanzas **PAR II (B3-A4)** los cimientos desde donde se erige el PANEL analizado.

Las capas se conectan, se bifurcan, se apoyan y se desarman, según los criterios de lectura, las asociaciones, etc. La lógica que hemos descrito debe también encontrar su asidero en los niveles sucesivos, pues las separaciones y límites se extraen directamente de las comparaciones entre las unidades. Como se mencionó al comienzo del análisis, los intervalos fueron suprimidos, los silencios y los vacíos sólo están externamente. La regularidad de la retícula, par (cuatro unidades por hilera), posibilita la división por los meridianos tanto vertical (y) como horizontal (x). “*Como es arriba es abajo*”, las cantidades de unidades se conjugan equitativamente; pero dicha disposición no bastaría para establecer los “ligamentos” entre las imágenes. Por un lado la potencia de la proximidad, la yuxtaposición, refuerza el par, por otro, el factor del color y los “isomorfismos” terminan de construir los estratos enumerados al inicio.

Tomemos el conjunto α :

No es necesario explicitar el porqué del inicio o la entrada por esta área Panel, sólo diremos que es el que se ubica más arriba. Los agrupamientos se establecen por color en la mayoría de los casos, luego por isomorfismos o por similitudes de disposiciones dentro del fragmento. Cuando somos conscientes de las fuerzas que operan en las relaciones entre imágenes, ineludiblemente los pares emergen bajo una “*ley constructiva*” jerárquica, que los “*identifica*”: dicha *particularidad que lo define (rasgo)* y lo delimita luego es utilizada como unidad de analogía.

Por ejemplo si tomamos el **PAR I (A1-B2)** observamos la misma paleta, una relación en el color entre los amarillos-verdes-azules. El color es el factor jerarquizante que los pone en relación o que completa la unión. Así mismo existen relaciones-tensiones entre el par, el Vasarely se compone en su mayoría por líneas rectas, interpone así mismo una rítmica que hace aparecer las diagonales virtualmente:

la reducción de los cuadrados hacia la izquierda y derecha, y su reducción central. Si extendemos el eje vertical (y) de manera que “corte la base” veremos que no coincide con el meridiano, sino que está desplazado hacia la izquierda. En el ágata en cambio, las líneas devienen de los pliegues y del sentido de la veta, no del trazado virtual, así mismo, el meridiano también está desplazado, pero hacia la derecha (esta lógica se invierte), se complementan uno con el otro. La imagen A1 podría ser presentada como una ampliación de la segunda (**PANEL I**), este argumento constructivo puede ser utilizado en todas las imágenes de este conjunto (alfa); salvo en el **PAR II**.

El **PAR II** agrupa en sí todas las “excepciones”, no se une por color, tampoco se puede entender la primera imagen como una ampliación de la segunda. Se entrelaza por la representación pregnante de la Flecha, una es negra la otra es blanca, una es ancha y su par es semejante a un trazo, como se observa, *la inversión* también está presente. Ahora como hemos recalcado, este PAR es el contrapunto, la irrupción, dónde la linealidad se resquebraja:

AB BA AB AB AB AB AB AB AB AB BA.

β

En este conjunto, el **PAR VII**, nuevamente se repite Klee como anticipando su importancia en el posterior análisis de la tesis (el camino botánico de Klee, la *mirada fenomenológica* y el *diálogo* con la naturaleza, como así también su relación con la ampliación microscópica)⁴, la ampliación de un folio (**A13**) Luego, Hauptweg und Nebenwege, Paul Klee. Técnica: Óleo sobre tela. 1929 (**B14**). Lo que respecta a este par, es una gran polaridad, en las dimensiones, por un lado un cuadro que nos plantea una visión cenital, ya mencionada antes, la visión por sobre lo terreno, y por el otro la polaridad de la ampliación microscópica de un folio, observándose analogías estructurales. Así mismo se repiten las relaciones en los subsiguientes hileras, hasta llegar al último **Par XII** (*A23 Fallas de alineación de Cristal líquido termotrópico*).

⁴ GRABOLEDA, F. *Cuerpo simbólico en Paul Klee*. Departamento de Humanidades Universidad Carlos III. Madrid 2007. pág. 187 “...Kunstformen der Natur (Formas artísticas en la naturaleza). Estas diez carpetas se reunieron en forma de un libro, un manual ilustrado muy popular de especies botánicas y zoológicas en ese momento. Paul Klee tenía este libro en su biblioteca personal.”

Homaune Razavi- B24 Maruga, James Brooks. 1962. Técnica: óleo sobre tela). Me detengo aquí, en “la falla de alineación”, que invierte nuevamente la secuencia AB (imagen microscópica - imagen científica) por BA. Como se observa en la fig nº3, el eje axial del simétrico del meridiano horizontal hace pensar el panel en un lógica de desdoblamiento, de expansión de la secuencia de uno a otro ($\alpha - \beta$).

El sentido del análisis de los conjuntos, es en definitiva la apertura a las polaridades que se presentan en el montaje, como vía luego a una *configuración metodológica* a la hora de componer nuevos remontajes del material visual obtenido. Se podría describir los distintos niveles y las múltiples relaciones que las imágenes suponen, pero no es el objetivo de este acercamiento a panel, sino dar cuenta de la complejidad de la “panelización” por un lado, y la concepción de “composición” de un espacio de pensamiento, de una matriz visual, que permite la entrada de una *fenomenología de la mirada* (Didi-Huberman, 1990, p. 27) en la desmultiplicación de la imagen.

Por esta razón las siguientes composiciones serán presentadas sin ningún análisis ni descripción posterior, sólo en su dimensión textual (epígrafes), visual (el montaje de las imágenes) y referencial en tanto la fuente de cada una de las unidades.

Panel III

Imagen fantasma.

El descubrimiento de estas partículas vivientes de plasma condujo a Haeckel a intentar establecer una semejanza que conectaba la estructura de los cristales con los seres vivientes más simples, sin ningún órgano especial como los radiolaria.
(Graboleda, 2006, p. 189)

Es un ritmo incoativo del negro y del blanco, una sensación física del tiempo- que da a la sustancia imaginante esta ambigüedad crítica que Jean Clay, hablando de Pollock y Mondrian, llamó tan ciertamente la profundidad chata.
(Didi-Huberman, 2011, p. 367)

El espejo de la fuente ofrece, pues, la oportunidad de una imaginación abierta
(Bachelard, 2003, p. 40)

B10- Amanecer del repollo diamante. Acrílico sobre durlock.

B11-Manuscrito Voynich desplegado.

B12- Anatomía Vegetal, corte del xilema.

B13- Montaje fotográfico visión radial.

B14- Fotografía del libro Ante el Tiempo- Didi-huberman, pág 186-187

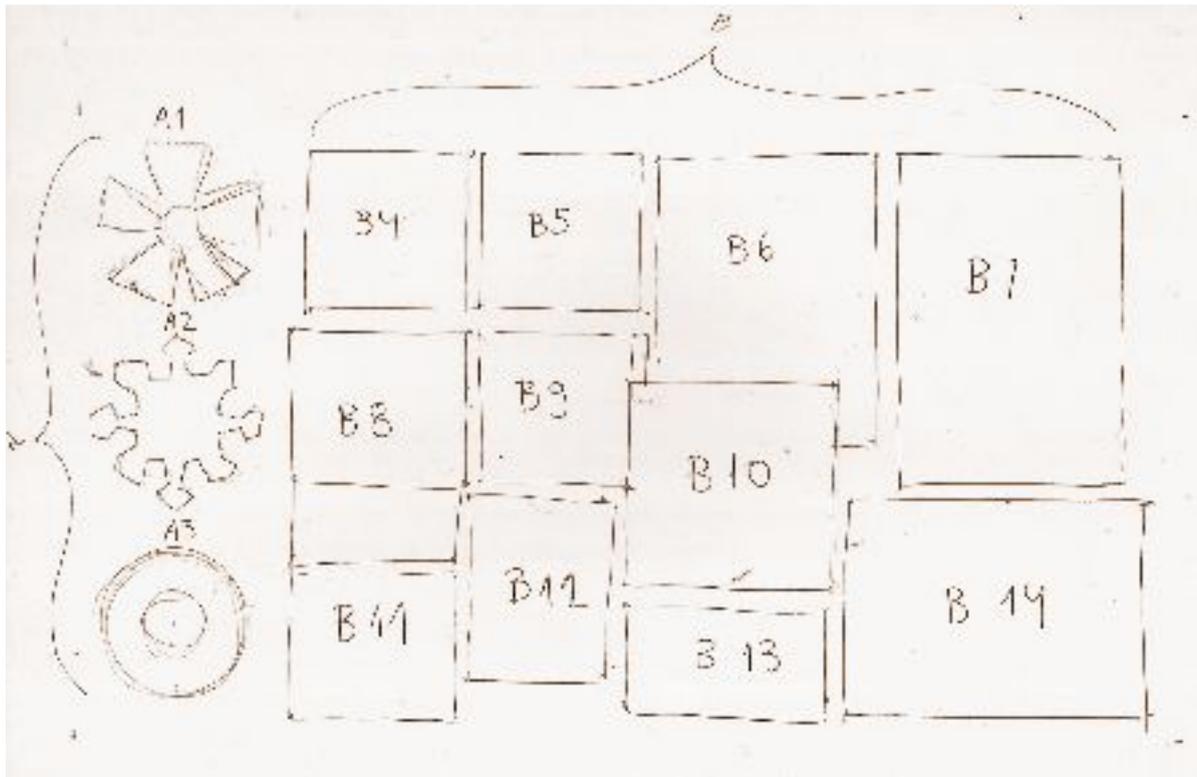


Fig. (5)

Panel IIII

La historia, pues removida. Se mueve, difiere de sí misma, despliega su semi-plasticidad. Aquí fluyente y allá rompiente, aquí serpentina y allá mineral (Didi-Huberman, 2009, p.120)

El modelo de Nachleben no tiene que ver únicamente con una búsqueda de las desapariciones: persigue más bien, el elemento fecundo de las mismas, lo que deja huella, y, se hace susceptible de una memoria (Didi-Huberman, 2009, p. 79)

(...) que es la separación de una de las dos criaturas con respecto a la otra. El espacio de

pensamiento abstracto entre el sujeto y el objeto se fundamenta sobre la experiencia vivida del corte del cordón umbilical (Didi-Huberman, 2009, p.390)

Que el síntoma actúa según Freud como la imagen según Warburg: como conjunto, siempre nuevo y sorprendente, de -residuos vitales- de la memoria. Como una cristalización, una fórmula de supervivencia (Didi-Huberman, 2009, p. 281)



α

A1- Repollo cúbico

β

A2- Análisis del Pliegue.

B3 - Manual para cirujano, lobotomía. Max Brödel.

B4 - Fotografía web.

B6 - “El Rayo y la Fuente”,

B7 - Prueba 3d.

B8 - Ilustración Científica en Anatomía uteri umani gravidi (1774).

B9 - Mosquitero de Casa materna.

B10 - Pissarra roja .

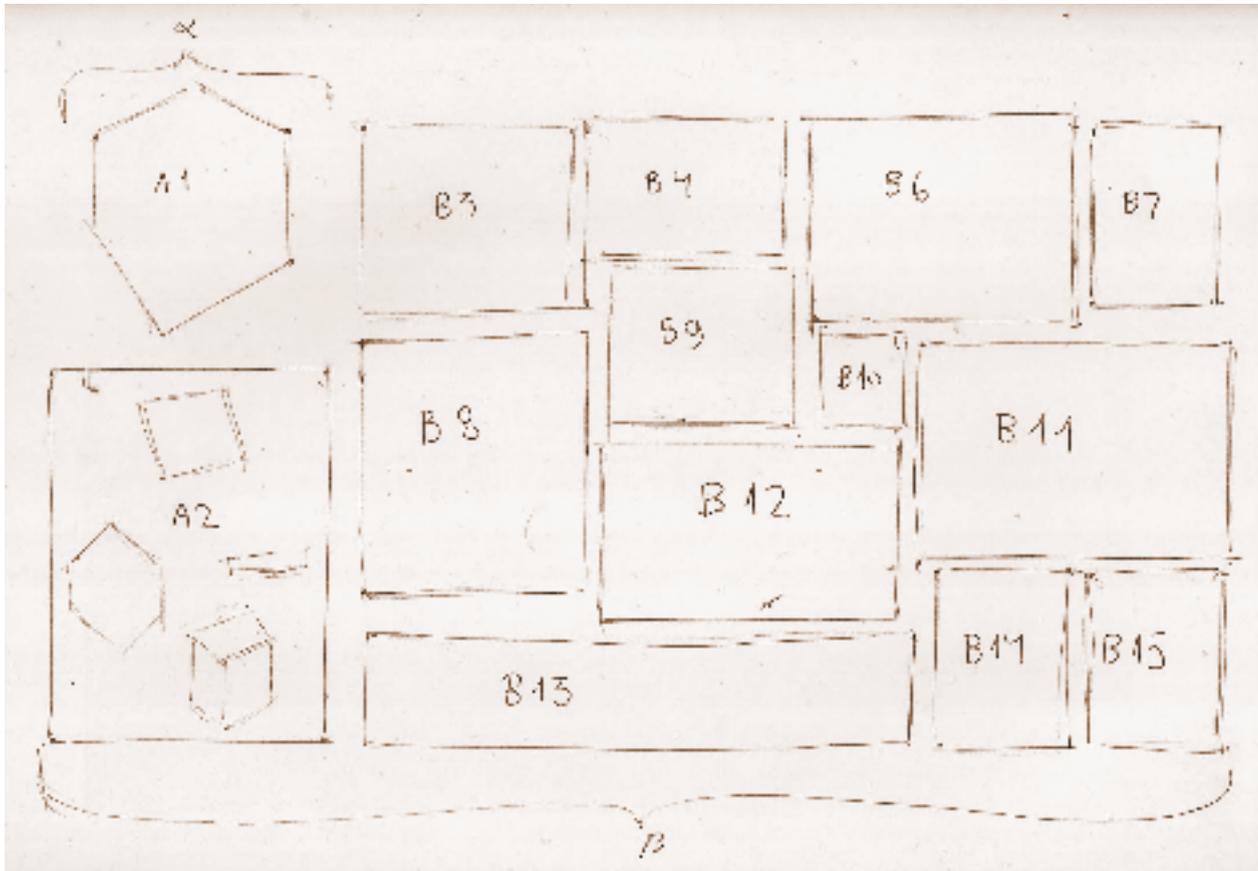
B11- Prueba n.

B12 -“Corte B-A” Axial.

B13 -“Horizonte” .

B14 - Cartel rasgado en Ex Facultad de Humanidades UNLP.

B15- Mancha de nacimiento, reverso.



(Fig.

6)

Segunda Etapa. Experimental.

Aunque a diferencia de lo que acontece con el arte, el producto último de la ciencia haya de ser literal, verbal o matemático, y apunte a la formulación de teorías denotativas, tanto la ciencia como el arte proceden de forma muy similar cuando realizan sus búsquedas y construyen sus resultados
(Goodman 1990, p. 147)

La ciencia y el arte tienen su punto de encuentro en el método
(Bulwer en Geneser, 1987)

“¿Qué es lo más difícil? Lo que parece más fácil; ver con los ojos lo que está delante de ellos
(Goethe en Geneser, 1987)

En esta primera etapa planteada en anteproyecto se desarrollaron distintas experiencias con la materia, para establecer los límites de la dinámica del corte en su relación con la producción artística.

Como primer acercamiento a la problemática de la supervivencia ya esbozada en las constelaciones de imágenes comparadas, (PANEL I al IIII) fijadas en la tensión entre orgánico e inorgánico.

Esto traducido a términos gráficos, se define en la hipótesis de la convivencia en la imagen de factores gestuales orgánicos, y sintéticos formales inorgánicos; un camino harto recorrido en las artes plásticas, tomemos estas categorizaciones a ser revisadas:

Orgánico: Formas que resultan de una “voluntad de arte”, que tiende marcadamente a lo viviente. Estructura plástica que sugiere el desarrollo, crecimiento y relatividad del mundo orgánico. En oposición a lo inorgánico, las estructuras orgánicas presentan una aparente complejidad, que hace, podría decirse, más marcadamente “humana” de su manifestación. Las formas dentro de esta concepción artística (...) Toda estructura orgánica tiende de alguna manera a representar la relatividad del mundo de la óptica y la sugerencia de movimiento. Cuando se percibe la posibilidad de cambio sobre una superficie o en tercera dimensión, se habla de orgánico.

Inorgánico: Lo inorgánico en arte está sujeto a un tipo de organización en las que prevalecen las leyes de la abstracción de manera evidente y a cierto quietismo, de carencia de movimiento, lo cual no significa carencia de dinámica que representa lo contrario de los cambios de la cosa viva (...) Se trata de organizaciones en las que prevalece la ley de frontalidad, la simetría especular y heráldica, lo translatorio, un marcado alejamiento de los efectos de la realidad, la carencia de efectos claroscuros, tendiendo a tintas planas, al predominio de lo lineal y al espacio bidimensional.

(Crespi - Ferrario, 1995, p. 81)

I

Retícula-mácua

Precisamente en esta primera etapa los recursos plásticos de composición se inscriben en la visibilidad en el plano de la retícula geométrica (Krauss 2006) y la mancha como recurso orgánico (introducción de la materia).

Prueba 1a:

Soporte papel afiche, material tinta gráfica, procedimiento obturación por enmascaramiento.

Prueba 1b:

Soporte: Papel afiche, Material: tinta gráfica, Procedimiento: obturación por enmascaramiento (zip).

Prueba 1c:

Soporte: Cartulina americana, Material: Pintura asfáltica. Procedimiento: Diferenciación de densidades a partir del solvente mineral-agua.

Prueba 1d:

Soporte: Papel afiche. Material: Tinta gráfica. Procedimiento: A partir de una descarga sobre un vidrio, se procede con obturaciones (talco y enmascaramiento) y diferenciación de solventes, agua-thinner. Luego se realiza una absorción-presión con otro vidrio similar.

Prueba 1e:

Soporte: Cartulina americana adherida a chapadur. Materiales: Enduido y carbonilla. Procedimiento: Se generan las diferentes texturas y se aplica la carbonilla para acentuar o disminuir la visibilidad de las mismas a través de dinámicas de valor.

Prueba 1f:

Soporte: Cartulina americana. Material: Acrílico. Enduído. Pastel seco. Procedimiento: El soporte se prepara para que la superficie comience a trabajar hápticamente, en su carácter textural, la retícula está, no en la grafía, sino en la disposición de la materia sobre el plano.

Prueba 1g:

Soporte: Durlock. Material: Acrílico. Procedimiento: Nuevamente se privilegia lo háptico a través del enduído, se agrega barniz para realzar este recurso.

Es importante comprender que en la conformación de una obra-prueba, las condiciones del proceso son fundamentales (el corte como ejemplificación) a tal punto que luego devendrá en una focalización del proceder por sobre la obra. En esta primer etapa de pruebas, se seleccionaron los siguiente criterios operativos, en tanto relación con sus concomitantes poéticos:

- La utilización de “dos vidrios” como proceder de montaje, en tanto que se relaciona directamente con la operatoria del microscopio y la función del corte.
- La calidad de superficie, que vira hacia la materia-soporte. La tensión entre lo orgánico y lo inorgánico puede estar dada en diferentes niveles de lectura, que se evidencian por ejemplo en la “calidad de superficie”, de impresión de huella de la herramienta.
- Utilización de Barnices y solventes en disonancia para establecer contrapuntos de lecturas.

Si tomamos la Prueba 6 y 7, se pseudo aparición de un viraje hacia la materia, aunque aquí todavía no se amalgama con el tiempo presente, sólo está como huella (proceso), como soporte de una marca, pero ello no es poco, pues es la apertura a la “materia significativa”.

¿Una materialidad puede ser considerada orgánica o inorgánica? ¿En tal caso, la utilización de dicho material, potenciaría las vibraciones-tensiones entre las dos categorías antes mencionadas?

Esas son las dos preguntas rectoras de la segunda secuencia de pruebas.

II

Inclusión de la Materia como factor jerarquizante.

Con un detalle poético, la imaginación nos sitúa ante un mundo nuevo. Desde entonces el detalle supera al panorama. Una simple imagen, si es nueva, abre un mundo. Visto desde las mil ventanas de lo imaginario el mundo es mudable. Renueva, pues, el problema de la fenomenología. Resolviendo los pequeños problemas, se aprende a resolver los grandes
(Bachelard, 2000, p.126)

El poeta como tantos otros sueña tras el vidrio. Pero en el vidrio mismo descubre una pequeña deformación que va difundir en el universo
(Bachelard, 2000, p. 142)

Hasta el propio ojo, la visión pura se cansa de los sólidos. Quiere soñar la deformación.
(Bachelard, 2003, p.163)

Prueba 2a:

Soporte: vidrio. Material: vidrio/ fluido orgánico. Procedimiento: La convergencia es la forma y el contenido, se relaciona directamente con un proceder de análisis científico, aunque se problematiza la fijeza.

Prueba 2b:

Soporte: vidrio . Material: Acrílico-sintético / Pelo animal. Procedimiento: Se coloca entre los dos vidrios el acrílico y el pelo, y se genera la muestra. Dicha muestra encuentra en el material sintético la amalgama y la sustentabilidad. El vidrio funciona por molde-destrucción para alcanzar la materia.

Prueba 2c:

Soporte: vidrio. Materiales: Acrílico / Pelo animal. Vaselina. Procedimiento: Aquí se constituye nuevamente la instancia de molde, la vaselina hace que una vez realizada la operación la materia pueda separarse del molde.

Prueba 2c´:

Soporte: vidrio. Materiales: Acrílico. Vaselina. Procedimiento: Aquí se constituye nuevamente la instancia de molde, la vaselina hace que una vez realizada la operación la materia pueda separarse del molde. Aquí se agrega la marca del dibujo en el molde, la vaselina se graba y funciona como matriz de la materia, se incorpora el dibujo (gesto manual).

Prueba 2c´´:

Soporte: vidrio. Materiales: Acrílico / Pelo animal. Vaselina. Procedimiento: Se incorpora el barniz para sellar los resquebrajamiento de la materia, se puede ver el carácter translúcido. (Carácter del corte histológico, se observa a *contraluz*).

Prueba 2d:

Soporte: Durlock. materiales: Acrílico / Pelo animal, Papel. Enduído y barniz. Procedimientos: Se incorpora el papel por collage (antes se trabajó con tintas, anilina, tempera), el barniz cubre la materia. orgánica y la fija. Orificios y desgarramientos.

- Conciencia del Plano=Corte (corte=cuadro dirá Einstein), en tanto que se relaciona con el microscopio y la muestra (*corte-producto*). El corte científico, se está efectuando por dos límites en la materia, uno son los bordes del vidrio (ya cortado), y el otro la superficie que se extiende, el vidrio está cortando por extensión (*corte-límite*), es el corte entre una materia y otra, aquí nuevamente aparece el intervalo por cambio de densidades nombrado anteriormente.

- La latencia de lo inorgánico.

La visibilidad de la materia orgánica no es cuestionable en las pruebas, pero lo inorgánico tiene una visualidad errática, podríamos decir que están los vidrios, pero

son un recurso de montaje, en términos matéricos no se produce una *tensión* entre uno y otro, (sí, insisto, una tensión en el montaje que no será descartada) sino que están relacionados por yuxtaposición. El acrílico, está violentado por su uso, si bien es de carácter sintético (el uso del término en su carácter de procedencia), pierde por su historicidad de servicio a la de representación, anula su fuerza poética, o su lugar *sintáctico* como materia jerarquizante.

- El molde como lógica constructiva.
- Necesidad de Fijación y elemento amalgamante.
- El pliegue como secuenciación del módulo, y constitución del módulo. Se deduce que del “hexágono” puede llegar al rectángulo en una repetición de sucesivo pliegues, siendo su límite la escala física. El pliegue como controversia del plano, huella de retícula. (corte-límite)

Entonces: ¿Cómo puede devenir el corte interno, huella de retícula, en el plano? ¿Cómo el corte se sintetiza en tanto manipulación-recurso: como operatoria, y como concepto poético jerarquizante?

Este experimento nos introduce en la problemática.

Prueba 2e:

Soporte: Papel brillante. Materiales: Anilina. Procedimiento: La retícula ya no es generada por enmascaramiento sino que se pliega el papel para generar la matriz inorgánica en la composición. El plano comienza a suponer otra espacialidad, el pliegue como *corte-límite* a la materia de la mancha.

- El pliegue como secuenciación del módulo, y constitución del módulo. Se deduce que del “hexágono” puede llegar al rectángulo en una repetición de sucesivo pliegues, siendo su límite la escala física. El plano se concibe como *corte*, espacialmente el plano se *dinamiza*,

pues se comprende desde sus dos caras visibles.

Aquí es dónde el recurso metodológico de la búsqueda de la *supervivencia* nos es de utilidad, en tanto que esos indicios, de corte digamos, resuenan en los paneles unos con otros.

“(…) al afirmar que - el ser de las imágenes- (*Bilderwesen*) consiste en formar estilo, casi podríamos decir: en convertir- un fondo de improntas originarias- (*Vorprägungen*). A nivel temporal esta operación se llama supervivencia (*Nachleben*). A nivel plástico, Warburg la llama a menudo un -corporización- (*Vekorperengun*)⁵

(Didi-Huberman, 2011, p.278)

Las latencias se determinan en los intervalos de similitudes y diferencias; como se observa en el montaje digital del **Panel III**, vemos una imagen de Ernst Haeckel en consonancia con una imagen producida a partir del siguiente criterio compositivo: un tejido orgánico estructurado de forma inorgánica. Ya sea por color o por reconocimiento de la estructura, la geometría radial hace referencia a un cristal. Vemos la lógica constructiva cristalina deleuziana, una analogía de crecimiento de arriba abajo y de izquierda a derecha (el procedimiento del molde). No quiero explayarme en esta interpretación, sí hacer hincapié en el hecho de la presencia preponderante de esta lógica constitutiva, estructural.

La indagación por la vía de la materia es, en este caso, la respuesta al problema planteado por la experimentación. El cristal como lógica constitutiva (hablo de lógica constitutiva en tanto elemento de composición plástica, ejemplo Escher), de crecimiento, denota la regularidad y la dinámica inorgánica mencionada antes.

“Cristalino: V. inorgánico”

A su vez, puede ser él mismo la materia que responda a lo inorgánico como poética, en potencia, así funcionará en los dos sentidos: como portador de organización y como materia. Esto está desarrollado en el apartado a continuación.

⁵ La supervivencia warburiana no es en sí la repetición, sino lo que queda velado e influye y persiste en las imágenes (como memoria visual), en el caso particular de su análisis, el Atlas Mnemosyne es la matriz visual que desmultiplica las imágenes para dar cuenta de las supervivencias de la antigüedad clásica en el arte occidental (*Nachleben der Antike*).

III

El módulo inorgánico: Cristal-Sal

Flujo y congelación: glace en francés significa cristal, espejo y helado; transparencia, opacidad y agua. En este sistema de asociaciones del pensamiento simbolista, ésta liquidez apunta en dos direcciones: primero, hacia el flujo del nacimiento- el líquido amniótico, la “fuente”-, pero después, hacia la congelación de la estasis o la muerte- la estéril inmovilidad del espejo-. Especialmente en el caso de Mallarmé, la ventana funcionaba como este complejo signo polisémico mediante el cual también podía proyectar la -cristalización de la realidad en el arte (Krauss, 2006, p. 31)

Si los cristales presentan formas geométricas perfectamente definidas, es que su estructura macroscópica refleja directamente la estructura microscópica, simple y repetitiva de los átomos o moléculas que los constituyen. El cristal, en otros términos, es la expresión macroscópica de una estructura microscópica (Monod, 1986, p. 19)

(...)y en cambio debe todo, hasta el menor detalle, a interacciones morfogenéticas internas al mismo objeto (Didi-Huberman, 2011, p.22)

Voy a comenzar esta etapa con el permiso de una anécdota que hace referencia a “lo que ya estaba allí”. De lo que nos habla Goethe al decir que lo más difícil de ver es lo más fácil, eso que tenemos frente a los ojos, o para citar a Leibniz:

Es bien sabido que el descubrimiento de lo obvio es lo más difícil, puesto que viejos hábitos de pensamiento han bloqueado nuestra capacidad de ver lo viejo de forma nueva

(Korzybski, 1951, p. 20)

Al volver sobre la *materia*, luego de investigar el cristal de Alumbre(sobre todo a partir de las reflexiones de Holdin, ver referencia), y dar cuenta de la necesidad de un solución sobresaturada para su gestación; hurgando en el “laboratorio casero” me encontré con recipientes reutilizables que contenían restos de anilina (V. prueba 2d). El objeto hallado: *un cuerpo cristalino*. (ver *Biblia AB* pág. 29).

Prueba 3a:

Soporte: Frasco de Vidrio. Material: Alumbre. Procedimiento: Se crea la solución sobresaturada, definida como una sustancia que posee en disolución más materia de

la que puede dividir. El agua debe estar casi a punto de ebullición, allí se agrega la sal, en este caso el Alumbre de Potasio [$KAl(SO_4)_2$], hasta dar con el punto de saturación; dado por la mayor temperatura posible del solvente y la mayor cantidad de soluto disuelto (a razón de $\frac{1}{3}$, como mínimo: cada un gramo de Alumbre 3 cm³ de agua).

Este procedimiento era el que ya utilizaba sin conciencia alguna, al preparar la Anilina, pues mi objetivo era tener la tintura lo más concentrada posible, lo que hacía que concentre la mayor cantidad de Anilina en la menor cantidad de agua caliente. De ahí la formación del cristal en la pérdida del líquido. (*Latencia del procedimiento*).

Tiempo: 48 hs.

En la experiencia se observa que el cristal se forma debajo del frasco, por enfriamiento.

Prueba 3b:

Soporte: Batea Material: Alumbre Procedimiento: Solución sobresaturada, en batea. Se identifica el mismo procedimiento de molde, el cristal decanta y recubre la superficie de base. Tiempo: 24hs.

Prueba 3c:

Soporte: Recipiente hexagonal de Vidrio. Material: Alumbre. Solución sobresaturada y germen, a partir de la técnica de cobra u alambre, las partículas de cristal tienden a depositarse “en el germen cristalino”. La superficie decantada se reduce, se genera un cristal de mayor tamaño. Tiempo: 48 hs.

Prueba 3d:

Soporte: Policarbonato. Material: Anilina. Procedimiento: Se genera la mancha en la superficie del plano, al ser una superficie satinada, no absorbe, y los cristales se generan en la superficie por una evaporación más rápida. (su forma es cuadrada) El procedimiento permite la sustracción del material lo que supone un problema con la fijeza. Falla el Barniz y el fijador tradicional pues disuelven el cristal. Tiempo: 2hs

Prueba 3d´:

Soporte: Policarbonato. Material: Anilina. Procedimiento: Se genera la mancha por evaporación, se sustraen y se imprimen marcas de tejidos y distintas texturas. (Con

el tiempo algunos cristales desaparecen y sólo quedan sus huellas, ya que sustraen la materia anilínica).

Prueba 3e:

Soporte: Polímero. Material: Anilina. Procedimiento: El cristal se deja evaporar, las formaciones entremezclan el pigmento y las formaciones cristalinas.

- El cristal se plantea como una materia inestable, sensible a los cambios atmosféricos; sobre todo aquellas formaciones de poca densidad.
- Esta capacidad de aparecer-desaparecer da cuenta de las fuerzas actuantes; ya que condensa la marca y la materia, aparición desaparición a la vez. Concepto de conformación (dialéctica en suspenso-Unformen Benjamin y Pathosformenl Warburg) .
- En el proceso de decantación se genera un plano translúcido que se relaciona isomórficamente a corte histológicos, la idea del tejido.
- Forma, disolución, conformación a partir de una solución sobresaturada.
- Conformación por evaporación.
- Conformación por decantación.
- La introducción de fuerzas actuantes y energías que modifican la materia dan como resultado la necesidad de registrar el tiempo.

Prueba 3f:

Soporte: Papel plegado. Material: Anilina. Procedimiento: Se disponen distintos recipientes, en ellos se disponen por un lado los planos de papel desplegados, los cuales ya tienen las huellas de las retículas, y se sumergen parcialmente la solución sobresaturada, luego de unos días los cristales brotan, de adentro hacia afuera. La

mancha corre por los pliegues, y se obtienen muestras “de los dos lados”; el plano recupera espacialidad que lo acerca al corte. Tiempo: 72 hs.

Prueba 3f’:

Soporte: Retícula de mosquitero. Material Alumbre. Procedimiento: Se sumerge la retícula y el cristal se adhiere a la misma. Tiempo: 24 hs.

Prueba 3g:

Soporte: Recipientes de vidrio y cartulina americana. Material: Hilo dental y Alumbre. Procedimiento: La solución salina es transportada capilarmente de un frasco a otro, debajo por la gravedad, gotea y se cristaliza a manera de estalactita Debajo la sal se adhiere a la cartulina americana. Tiempo 12 hs.

- Conformación por ósmosis.
- La huella de la retícula sirve como vehículo a la materia.
- Dinamización del plano plástico hacia el corte, la relación espacial.
- Utilización del soporte Tejido.

III

Módulo orgánico: *Brassica oleracea var. capitata f. rubra*

*En efecto, por adhesión, a las fuerzas miniaturizadas, el mundo vegetal es grande en lo pequeño, vivo en la dulzura, todo vivo en su acto verde
(Bachelard, 2000, p.146)*

*Un cristal, una flor, una concha se desprenden del desorden ordinario del conjunto de las cosas sensibles. Son para nosotros objetos privilegios, más inteligibles a la vista, aunque más misteriosos a la reflexión que todos los otros que vemos indistintamente
(Bachelard, 2000, p.105)*

Existe un modo de tratar con los impulsos creativos, el cual evoca claramente el trabajo de un jardinero quien cultiva y labra, planta y poda, corta e injerta. (...) El Klee maduro parece

acercarse a artistas como Brancusi y Matisse quienes introdujeron el ethos del jardinero en el mundo de la autonomía plástica.
(Graboleda, 2006, p.249)

Paul Klee, Lettres de l'époque du Bauhaus (1920-1930) (Tours: Éditions Farrago y Éditions Léo Scheer, 2004), p. 67. Versión española: Me regocijo al pensar en el herbario; cómo es posible que no se me haya ocurrido antes la idea de procurarme semejantes tesoros de formas.
(Graboleda, 2006, p.195)

Así como la elección del módulo inorgánico derivó de la tensión de los elementos de panel, ya en las investigaciones que suponían una directriz hacia lo botánico y lo vegetal, *claros* semblantes del crecimiento estructurado y de las fuentes de imaginaria microscópica (Small world NIKON, Ernst Haeckel, Klee, etc); la elección del Módulo orgánico se orientó sobre los siguiente puntos:

- Procedencia Vegetal.
- Que denotase en su estructura un crecimiento ritmo, evidenciado a través del corte como operatoria.
- Que pudiera sintetizarse dentro de una sucesión de planos replegados unos con otros.

La elección, tal como se ve en los paneles, fue el Repollo Colorado (*Brassica oleracea var. capitata f. rubra*).

Prueba 4a:

Soporte: Cartulina americana Material: Repollo Procedimiento: Corte del Cuerpo Orgánico en lados regulares, en forma cúbica, que se relaciona con la estructura ambigua de la retícula hexagonal; en la cual, a la manera de Escher, el hexágono puede leerse tanto como cubo o como una matriz plana. Separación del resto. Tiempo de descomposición: 10 días, los cambios más evidentes son la pérdida de líquido y el olor, los restos se descomponen más rápido.

Prueba 4a´:

Soporte: Retícula de mosquitero Material: Resto de Repollo. Procedimiento: El repollo es transformado con calor, hirviéndolo, por un lado tiene el objetivo de extraer el tinte, con el cual se genera luego un pigmento utilizable; y, por el otro, se extrae la pulpa. Se coloca sobre el mosquitero y se expone al sol durante 7 días. El resultado es la operación de *planificación del módulo* (ver figura 7) .

Prueba 4b:

Soporte: Cartulina Americana: Material: Repollo. Procedimiento: Se produce un enfriamiento de la materia, luego de varias horas en el freezer, se dispone a cortar en formas más regulares; lo que permite un corte mecánico. El repollo cortado mediante este proceder, rezuma, sus pigmentos se unen con el agua que cambia de estado. Esta transpiración deja huellas pigmentarias sobre la cartulina americana. El tiempo de descomposición se acelera.

Tercera Etapa: Producción

Corte como operatoria

Como se describe en el Ante Proyecto, esta etapa se configura en la recolección, reordenamiento y puesta en relación con la bibliografía citada.

Como punto de partida nos centraremos en la dirección de la Tesis, por un lado entendemos al corte como una operación directa sobre la materia, dicha operación es analizable en estratos; por se han distinguido hasta ahora por las experimentaciones, *el corte-apertura, el corte-separación, corte-límite*. Todos ellos en el grado de interacción directa con *la materia*, en pocas palabras, el corte como operación.

El corte-apertura se define por su grado superficial, en el cual el cuerpo se abre, y no se produce una separación de un cuerpo específico sino que se establece una marca-umbral. En su plano fenomenológico se traduciría en la necesidad de habitar la forma, en la “necesidad varonil” de penetrar la forma pero conservando la totalidad. El corte del cirujano, producido por el bisturí. Espacialmente no parte de los extremos, sino de cualquier y hacia cualquier dirección.

La voluntad de poder espacial, con la alegría varonil de penetrar en la sustancia, de palpar el interior de las sustancias, de conocer el interior de los granos, de vencer íntimamente a la tierra, como la vence el agua, de encontrar una fuerza elemental. de tomar parte en combate de los elementos de participar en una fuerza disolvente sin recursos.

(Bachelard, 2003, p. 167)

Podría citar también la obra de Lucio Fontana quien ha explorado esta operación en sus bastidores “cortados”.

La forma tiende sólo a expresar la relación entre un espacio interior y el espacio exterior del campo pictórico”; esta idea la ha desarrollado A. Vega: “Aun cuando los cortes, en la medida en que son pasos entre dos espacios podrían dar lugar a un lenguaje de la ambigüedad, en Fontana la claridad de su exploración del espacio como una conquista del espíritu parece asegurada.⁶

Como se observa en los paneles en las resonancias de perforaciones, reencuadres o aperturas (PANEL II III ETC); y en las pruebas el corte apertura se ejemplifica en la Prueba 2c’’ donde la fisura de la materia es recubierta con el Barniz. Este procedimiento es esclarecedor en el sentido de que configura a dicho corte, como intervalo contenido, el corte es visible en tanto marca y huella (de aquí su relación directa con el dibujo como una grafía viva); el corte está rodeado por el acrílico en la yuxtaposición a los lados (lógica cristalina) es por ello que es marca, y no separación. Es el corte escisión, que pone en relación “lo que está adelante” con aquello que “está detrás” tal es su dinamización del plano (ver fig 10).

El corte-separación es aquel que está más velado, a menos que denote una clara orientación hacia la fragmentación de la forma. Cuando en las pruebas se hablaba de la latencia del corte, nos referíamos a que el corte estaba en los objetos velados por el hábito, por ejemplo el corte del vidrio, o el corte del papel, “que ya estaban cortados de manera regular” previos a ser utilizados.

Por ello el corte que determina unidades o módulos, en su prefiguración se

⁶ Reflexión de Raimon Arola sobre el arte de Cirlot con motivo de la exposición: “Juan Eduardo Cirlot: La habitación imaginaria” en Arts Santa Mónica (Barcelona) del 16 de noviembre de 2011 al 15 de enero de 2012. <http://www.arsgravis.com/?p=239>

establecieron parámetros de cadena y separación (proceso industrial-mecánico). En el corte que separa, aquel que espacialmente comienza de los extremos, y va de uno a otro, es el corte móvil, el corte del montaje; crea unidades y reformula secuencias. El corte operado por la tijera. Y por sobre todas las cosas, dicha selección a partir de la separación produce tanto una “puesta en cuadro” como un “resto”.

Dicho corte está presente en la mayoría de los paneles, tanto en las citas como en las imágenes (no como dispositivo conceptual, sino como operación sobre la materia) y en estado de jerarquización en las Pruebas de la cuarta etapa, dónde se intercede en la morfología del repollo.

El *corte-límite* es un corte que se inscribe como intervalo. Siempre hablando de una operación sobre la materia, su operatoria transcurre por la densidad en la mayoría de los casos, y por el pliegue si hablamos de la espacialidad del plano.

O bien la materia encuentra su límite en otra materia, o bien encuentra su límite en su propio desarrollo-crecimiento. Para dar un ejemplo de ello podría ser el marbling, o la técnica por la cual, la diferencia de densidad entre el medio acuoso y el oleoso permite trabajar el plano en suspensión. Aquí, la planificación como operatoria, o sea el corte-límite específicamente actual como límite entre las dos densidades, siendo luego el plano mismo el soporte del procedimiento.

Puede la lógica cristalina del molde analizada por Deleuze como la idea de molde en la cual la modulación se da por el límite con otra materia (matricial). Por ejemplo el encofrado de las construcciones arquitectónica que utilizan el hormigón, o en el caso de la pruebas, cuando se saca el molde del repollo para buscar una materia inorgánica que se organice de forma orgánica (estas categorías están utilizadas desde el punto de vista plástico mencionado al comienzo de la etapa experimental).

Corte-producto: muestra-ejemplificación

Cuando se habla de corte, también podemos definir un producto y no operación, generalmente llamado corte sección o corte transversal. El corte sección tiene su función generalmente visibilidad de la estructura, utilizado tanto en anatomía como en arquitectura y otras disciplinas, es un corte topográfico que evidencia relaciones de

estructuras y materias.

(...) tras Cuvier (y Goethe). Quizás los biólogos modernos no siempre reconocen el genio de hombres que, bajo la estupefaciente variedad de las morfologías y de modos de vida de los seres vivos, supieron descubrir sino una “forma” única, al menos un número finito de planos anatómicos, cada uno de ellos invariante en el seno del grupo que él caracteriza.

(Monod, 1986, p. 105)

En los nombrados cortes transversales, opera, como ya se ha mencionado anteriormente, una dinámica de la planificación. La materia por un lado se lleva al plano para ser estudiada, aprehendida, y por el otro inscribe un tipo de mirada sintética ajustada a la visión científica que ubica al hombre por encima del objeto (la misma relación espacial que introduce Pollock). Esto se corresponde con la observación cenital (90 grados), que suprime cualquier tipo de profundidad espacial y sintetiza la información de la muestra (geometría Bachelard, la geometría que hay que trascender). La mirada “a través” del cristal, del mecanismo, el microscopio es el emblema de esta mirada científica a noventa grados.

Este tipo de denominación pone en manifiesto la relación entre el corte y el plano que se concibe, por un lado translúcido y por el otro de carácter de superficie-materia, ajustado a un punto de vista específico.

De esta forma se deduce que el plano, es también un corte, o lo dirá Einstein en su fórmula acerca del cubismo de Braque: “cuadro=corte”.

En este momento plano pictórico pasa a ser un corte de una realidad, una muestra ejemplificadora como dirá Goodman, de una versión de mundo:

Nos vemos tentados a decir que en todo sentido de esta muestra tiene las mismas propiedades que contienen el resto de la tela; pero tal vez eso sería apresurarse demasiado.

(Goodman, 1990, p.94)

No nos debe sorprender las relaciones transversales que se pueden encontrar en el desarrollo de Goodman, pues se establece una recursividad (en términos de Hofstadter), debe ejemplificar las funciones de ejemplificación con una muestra; su elección es el corte de una pieza textil. Hago hincapié en esta elección porque estas

relaciones, de las que habla Bloch de Benjamin, se hacen evidentes en la acción del corte transversal del relato de la historia. Si pensamos la historia como tejido, como entramado de sucesos o como toma el evento Korzybski: "Empleo el término "evento" en el sentido que le da Whitehead de corte transversal instantáneo de un proceso".

Se esclarecer esta "recursividad necesaria" para poder definir la ejemplificación-la muestra a través de la operación del corte. Dicha recursividad, y relación de niveles de análisis, son también las que se encuentran al trabajar la materia desde esta perspectiva, como ejemplificadora, en oposición a la representación.

Ya no se presenta algo con medios no análogos, sino que se ejemplifica con la materialidad, con el corte como muestra.

El corte-producto se presenta entonces como ejemplificación, he aquí otra relación con el método científico que sienta sus bases en la pruebas y en las ejemplificaciones, analiza estas "porciones de mundo" de forma tal que encajen en su perspectiva teórica:

Siempre habrá algo diferente... Cuando dices que repites un experimento, lo que de hecho haces es repetir todas aquellas características que una teoría señala como pertinentes al caso. En otras palabras repites el experimento como ejemplo de una teoría.

(Goodman, 1990, p.27)

y más adelante reflexiona Goodman sobre el método científico:

Busca sistema, simplicidad, perspectiva, y una vez que se siente satisfecho en ese nivel de cuestiones, corta la verdad a la medida que le encaje. El científico tanto dicta leyes como las descubre, y diseña él mismo los modelos que propone tanto como dice discernirlos.

(Goodman, 1990, p.38)

y así también para el arte, Benjamin dice:

La mentalidad alegórica- la propia de Baudelaire y su pasión por el fragmento- selecciona arbitrariamente a partir de un material vasto y desordenado que está a su disposición. Trata de encajar los distintos elementos para hacerse una idea si pueden o no combinarse: este sentido con aquella imagen esta imagen con aquel sentido. El resultado es impredecible, ya que no mantiene ninguna relación orgánica.

(Benjamin citado en Guasch, 2009, p. 22)

Así las relaciones materiales se trasladan como ejemplificadoras en modelos o dispositivos de análisis, pertinentes en la vía del arte como constructo epistemológico.

El corte histológico, su imagen, se vuelve corte del entramado temporal, así las impurezas de los restos de los cortes se entremezclan en latencias reveladoras de tensiones, así el tiempo se vuelve anacrónico y fulgurante, el evento temporal es un “corte transversal instantáneo de un proceso”.

Deviene la instancia de proceso en el cual se ponen en juego nexos espaciales-temporales y fuerzas actuantes, la materia pasa a ser muestra ejemplificadora, encarna en sí mismas las tensiones, en este caso de lo inorgánico-orgánico. El corte no *representa*, el corte *ejemplifica*, pero en caso de las experiencias se busca presentarse en una autorreferencialidad, la materia pasa a ser soporte y el soporte la materia. En ese límite es donde resuena la vuelta sobre sí (también a nivel autobiográfico) y la potencia poética de buscar procedimientos que utilicen al corte en tanto operatoria y producto, que amplifique las secuencias de montaje en otras instancias de lenguaje.

En síntesis obtenemos del análisis de las pruebas nuevas concepciones que amplían y refuerzan las desarrolladas a comienzo de la tesis. Por un lado el corte se concibe como operatoria y por el otro como producto, si bien cabe mencionar que operatoria-producto están íntimamente ligadas entre sí. El corte opera generalmente sobre un corte, o como dirá Deleuze acerca de los pliegues, “un pliegue siempre está entre dos pliegues” (como sucede en el caso de la fisura de la materia en la prueba 2c’); y al operar sobre dicho corte obtenemos otro, el cual puede ser concebido a su vez como corte y como producto de dicha operatoria.

El *corte-producto* o *el corte-muestra*, se propone evidenciar las distintas relaciones entre el tiempo (anacrónico), el espacio (poético) y la *materia* como factor jerarquizante; esto implica concebir a la imagen como portadora de ejemplificaciones potenciales (huellas de fuerzas, dinamogramas, etc), como un corte transversal de tiempo en el tejido errático de la historia. Que sólo puede observarse en la medida que “se compare” con otras muestras, en una lógica que rebase la linealidad de la enciclopedia para dar otra secuencia de montaje. Esta problematización de la linealidad del tiempo y de la historia es justamente uno de los pilares que ataca la

visión warburiana a través del Atlas Mnemosyne.

El *corte-operación* se constituye entonces como una acción directa sobre la materia, que puede ser utilizada o bien reconocida como rasgo dentro de las producciones plásticas. Como se ha mencionado antes, muchas veces estas distinciones de cortes acontecen todas juntas, pero, la conciencia de su distinción hace posible establecer sus niveles de aparición-latencia; para luego acentuar una u otra en pos de un lineamiento poético-compositivo. Con ello me refiero exclusivamente a establecer relaciones de legibilidad entre distintos niveles, en donde un tipo corte prevalezca sobre otro como estructura jerárquica.

Estos dispositivos conceptuales esbozados son herramientas para comprender y ampliar la producción plástica, como se expuso en los lineamientos generales de la tesis, “los límites de mi mundo son los límites de mi Lenguaje” (Wittgenstein) o como dirá Goodman:

(...) podemos ver, oír o comprender rasgos y estructuras que antes no podíamos discernir, más que un cambio de creencias, se produce un incremento de la agudeza de nuestra intuición y de nuestra capacidad de discernimiento, un aumento de la amplitud de nuestra comprensión.

(Goodman, 1990, p.43)

Por ello se plantea buscar procedimientos que “ejemplifiquen” este método del corte en la materia de manera que la tensión entre lo orgánico-inorgánico se vea plasmada en ella. Aumenta la instancia comprensiva, empática, dirá Didi-huberman, entre la imagen y el observador.

V

Orgánico-inorgánico Inorgánico-orgánico

Reducir a cenizas un helecho; disolved esas cenizas en agua pura y haced que se evapore la solución. Nos quedarán unos bellos cristales que tienen la forma de una hoja de helecho.” y Podrían aducirse muchos otros ejemplos en que unos soñadores meditan para encontrar lo que deberían llamarse sales de crecimiento saturadas de causalidad formal

(Bachelard, 2000, p.197)

Si todo está vivo no es porque todo es orgánico y está organizado, sino, al contrario, porque el organismo es una desviación de la vida. En resumen, una intensa vida germinal inorgánica, una potente vida sin órganos, todo lo que pasa entre organismos (una vez que los límites naturales de la actividad orgánica han sido rotos, ya no hay límites...)
(Deleuze. - Guattari. 2002. p. 503)

Los seres vivos se distinguen absolutamente de los artefactos, así como también de la mayoría de los objetos naturales, en los que la morfología macroscópica resulta en gran parte de la acción de agentes externos. Esto tiene una excepción: los cristales, cuya geometría característica refleja interacciones microscópicas internas al mismo objeto. Por este criterio tan sólo, los cristales serían pues clasificados junto a los seres vivos, mientras que los artefactos y los objetos naturales, configurados unos y otros por agentes externos, constituirían otra clase
(Monod, 1986, p. 23)

Prueba 5a:

Procedimiento: Inmersión. El repollo se secciona y se sumerge dentro de la solución sobresaturada de alumbre de potasio. Lo primero que se observa es el “decoloramiento” de la materia orgánica y el “coloramiento” de la solución por los pigmentos del repollo y el agua a altas temperaturas. Pasado un tiempo, el proceso de enfriamiento lleva a que los cristales se incrusten en los capilares del vegetal.

Más tarde, ya cuando la solución llega a temperatura ambiente, se identifica una materia hidratada en todos sus segmentos. Tiempo: 10 hs.

Prueba 5a':

Procedimiento: Inmersión – Evaporación. La operación se repite de la misma manera que en la prueba 4a, con la diferencia de que una vez obtenido el enfriamiento, el módulo orgánico se aísla del alumbre y se deja en reposo durante varias horas. Se observa que las distintas capas del repollo se han perdido la pigmentación, y los tejidos pasan a “salificarse”; el cristal brota de los capilares por evaporación sobre una superficie translúcida. Dicha superficie se coloca en un portadiapositivas, para presentar la muestra. La sal funciona como conservante del tejido orgánico y se mantiene la temperatura ambiente. Tiempo: 48 hs

Prueba 5b:

Procedimiento: Osmosis. En una Batea se sumerge las muestras de fibra de

repollo (procedimiento que lleva al plano). Se repite la experiencia de 3f, pero ahora se sumerge parcialmente la fibra de repollo (el repollo planificado) de la muestra, y los cristales vuelven a brotar de la misma forma. Tiempo: 72 hs.

Prueba 5c:

Procedimiento: Directamente sobre el repollo aislado de la prueba 4a, sobre una bandeja de polietileno, se vierte la solución sobresaturada de Alumbre de Potasio, buscando que el repollo funcione como el agente de ósmosis. Se produce un efecto parcial de lo esperado, solo en una cara del repollo, aquella que estuvo en contacto con la solución. Tiempo: 72 hs.

Prueba 5d:

Procedimiento: Se utiliza el mentogel, sustancia de origen orgánico para sacar la impresión-huella del repollo, en una lógica de modulación cristalina. Una vez contenida esta información, se produce el llenado del molde con yeso, el cual a su vez se le introducen pequeñas partes de sal de alumbre, obtenemos lo que podríamos llamar un *fósil del repollo*. Tiempo: 6 hs.

. Se producen cortes sin herramientas, actúa el *corte-límite*, se presentan como muestras analizables.

. El corte-operación aparece en ajustar la materia a la muestra que lo contiene, en este caso los portadiapositivas.

. La materia pasa a ser el soporte y “la marca” de un procedimiento, el *corte-producto*.

. Se dinamiza el plano en el montaje, se observa de los dos lados, contribuyendo así “recuperar” la espacialidad del plano que lo acerca al corte.

. Lo inorgánico-orgánico se potencian en tanto *tensión de polaridades* a partir del recurso del corte, tanto la marca del proceder (un crecimiento) como su

huella (fijación) se encuentran en la materia del cristal en primer plano y luego en el repollo.

Reflexión

En ocasiones, las líneas de un dibujo corren en la dirección opuesta a lo esperado. Pero sin embargo sigue siendo un dibujo. (Geneser, 1986, p.299)

Saber, incluso en el orden histórico, no significa recobrar, ni mucho menos recobrarlos. La Historia será efectiva en la medida que introduzca lo discontinuo en su propio ser (...). El saber no está hecho para comprender, sino para cortar. (Foucault citado por Didi-Huberman, 2011, p. 44)

Esta aprehensión corporal y comprensión a distancia: he aquí cómo trabaja y oscila el símbolo. (Didi-Huberman, 2009, p. 389)

Warburg, en efecto, hablará de Leitfossil sobre todo para evocar la supervivencia en tanto memoria psíquica de Verkörperung, de corporización o de - cristalización- gestual (Didi-Huberman, 2009, p. 303)

Lo cual le hace perder su sentimiento orgánico del yo, porque, en efecto, la mano le permite coger objetos concretos que no tienen aparato nervioso porque son inorgánicos pero que, sin embargo, extienden su yo de manera inorgánica.

He aquí lo trágico del hombre que, manipulando las cosas, se extiende más allá de su límite orgánico [...] La humanidad entera es eternamente esquizofrénica. (Didi-Huberman, 2009, p. 355)

El anteproyecto presenta la etapa de reflexión como una *revisión* del material escrutado, producido. Ahora bien, nos encontramos con una dificultad, el montaje final (exposición) sólo será analizable una vez que se produzca, por lo cual se hace imposible una reflexión sobre *el montaje final* (que cómo se ha desarrollado en el apéndice, es clave para evaluar el alcance del proyecto). Teniendo en cuenta esta imposibilidad, trataremos de “cristalizar” algunos de los aportes de la investigación interdisciplinaria⁷. Partamos entonces de su “núcleo duro”: ¿Dónde está el dibujo? y,

⁷Graboleda analiza el concepto de Eco: “En consecuencia, Eco propone una forma de investigación interdisciplinaria que supone obtener modelos descriptivos para diferentes metodologías de investigación así como para fenómenos diversos y cuya finalidad consiste en descubrir similitudes estructurales (similarità di struttura) que ayuden a dibujar un nuevo panorama antropológico” y agrega “Así pues, Eco

¿qué relación supone con *la ciencia*, y en todo caso con el aporte del *corte como operación poética*?

El dibujo, como se hace referencia en los paneles, (Max Brodel, Rimsky, Haeckel) se configura como una herramienta de registro, en la ciencia, sobretodo a finales del SXIX y principios del SXX, el dibujo está al servicio de la fijación del experimento: su visibilidad, ilustrar (ver **A4, Panel II**) . En cambio si tomamos el lugar del dibujo en la historia del arte, es reciente su separación como disciplina, siempre, o en la mayoría de los casos el dibujo (como se entiende académicamente, valor, textura y línea) ha ocupado el lugar del andamiaje de la forma, el esqueleto, el sostén oculto tras las veladuras de la pintura, la escultura, etc. (básicamente como *disegno*).

La *fulguración* de dicha tensión (entre el dibujo utilizado para mostrar, la superficie, para señalar, como se ve en ilustración científica y el dibujo que está detrás, oculto)⁸ se establece a partir de puesta en comparación en el montaje. Estas polaridades mencionadas, no son puntos fijos, sino, más bien, como analiza Didi-Huberman retomando a Aby Warburg, se perciben en la clave de Dinamograma, una huella de un gesto (*pathos*). Estas *fuerzas* que sobreviven en las imágenes no sólo tienen lugar en las obras, que mencionaremos a continuación (tanto en lo ajeno como en lo propio), sino también en los cortes (corte-muestra).

Como se ha mencionado, la imagen en la ciencia, funciona como ejemplificación, como *planificación*, propone puntos de vista y proyecta visiones de mundo. Así mismo, el dibujo puede entenderse en este nivel como una *planificación*, propone también un “llevar al plano” inherente a su práctica.

El corte, dinamiza el plano, al construir una operatoria novedosa de montaje, propone la *visualidad*⁹. Si regresamos a las imágenes montadas en los paneles, los rasgos característicos emergen como: frontalidad, tanto a nivel de privilegiar el frente, como la posición perpendicular del punto de vista, su carácter bidimensional. Reconfigurar el plano como un corte, en su conciencia espacial y matérica¹⁰, deviene

contempla la investigación interdisciplinaria como un discurso filosófico cuyo objetivo último consiste en revelar similitudes estructurales entre diferentes metodologías y fenómenos” (Graboleda, 2006, p.25)

⁸ Esta tensión puede *visualizarse* en el Par II.

⁹ “No es visible en el sentido de un objeto exhibido o encuadrado; pero tampoco es invisible, puesto que impresiona el ojo e incluso más que eso. Es materia [...] Decimos que es *visual*.” (Didi-Huberman, 1990, p. 28)

¹⁰ “La comparación de las pinturas abstractas con las microfotografías muestran que la extremada abstracción del arte imaginativo se ha convertido, en forma secreta y sorprendente en naturista,

en *comprenderlo*¹¹ en otra profundidad; así como la imagen debe ser percibida en su *doble temporalidad*¹², Bachelard desde su perspectiva fenomenológica dice: ¿No existe acaso, una individualidad en profundidad que hace que la materia, en sus parcelas más pequeñas, sea siempre totalidad? (Bachelard, 2003, p.2).

Para ello se interpela en la *materialidad*, en un acercamiento fenomenológico a la imagen, propio de la visión expuesta por Didi-Huberman a partir de Aby Warburg: “El primero concierne a la esencia material de las supervivencias... -avanza por la vía de una comprensión cada vez más fenomenológica del material visual” (Didi-Huberman, 2011, p.312)

La vía de la materialidad permite la aproximación para interpelar la imagen en la clave de indicio, como huella de un procedimiento complejo de fuerzas, las muestras ejemplifican: “el gesto de la naturaleza”¹³. Benjamin adjudica a la fotografía el título de *lápiz de luz*, los cortes, las muestras del laboratorio leídos en esta clave son los vestigios que tensionan el Registro, el dibujo se polariza como *la sombra* orgánica (la idea de la latencia del fósil)¹⁴. Esta dialectización debe ser comprendida en la doble clave, pues por un lado el gesto de la mano se reduce al mínimo en las muestras (aumenta la *visualidad* de las fuerzas, fig. n°7), y a su vez el registro por medio del dibujo, en un remontaje, vuelve a dialectizar el plano (reduce la visibilidad de las fuerzas y aumenta la intervención de *la mano*, fig. n°8).

Decimos que el dibujo se presenta por un lado como la sintetización de la información (ya sea del fenómeno, del modelo, etc), hace parejo lo visual y, a su vez, permite la entrada de la imaginación: la composición y el reordenamiento del material visual obtenido. En el mismo acto de registro se encuentra imbricada la perspectiva

convirtiéndose sus temas en elementos de materia.” (Jaffé en Jung, 1995, p. 266). El dibujo como registro, el punto de contacto con el *dibujo científico*, se encuentran en la relación con el modelo, en cambio, en la abstracción esta referencia parece romperse. Pero vuelven a encontrarse en el “estrato” de la *materia*.

¹¹ “A fuerza de mirar una piedra, un animal o un cuadro, me siento entrar en él. Concebía así el conocimiento por *compreensión* como una incorporación: un proceso empático” (Didi-Huberman, 2011, p.361)

¹² “(...)la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. Posee una temporalidad en doble faz; lo que Warburg había captado en términos de polaridad localizable en todas las escalas de análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de dialéctica y de imagen dialéctica. (Didi-Huberman, 2011, p.143)

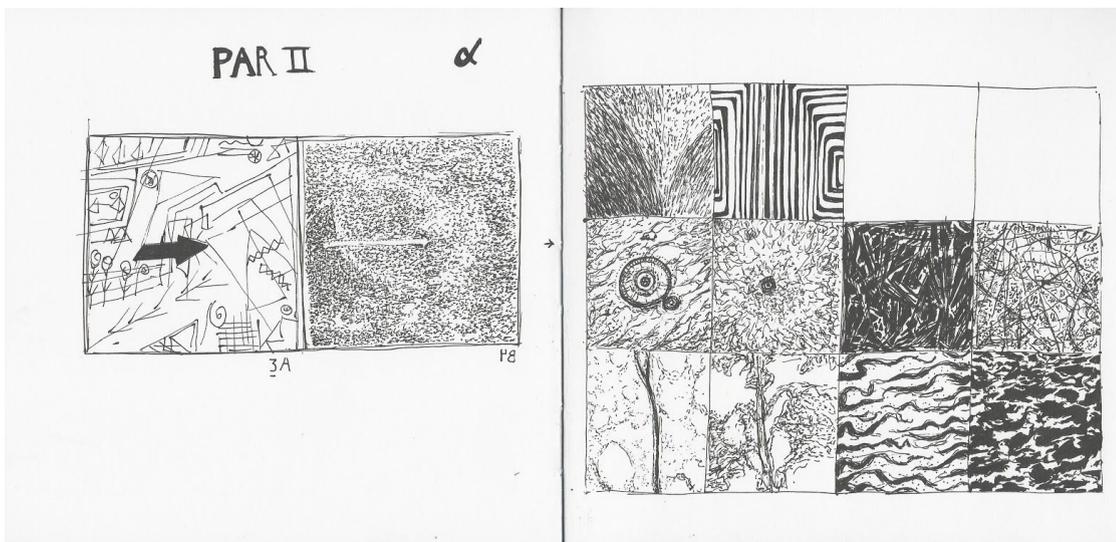
¹³ “Aquí la naturaleza imagina, la naturaleza es sabia”. (Bachelard, 2003, p.105)

¹⁴ “Una vez más Warburg tuvo que ir a buscar a la morfología goetheana este interés por los fósiles considerados como testimonios de una supervivencia, de una -vida dormida en su forma-” (Didi-Huberman, 2009, p.303)

fenomenológica.¹⁵ Recordemos que esta sintetización, en el caso del libro de anatomía vegetal, fue la que posibilitó las posteriores analogías-comparaciones con el material artístico.



Muestra a contraluz, prueba n° 4a' (Fig. n°7)



Fotografía de pag. 108-109 del Registro. (Fig. n°8)

¹⁵ “Los poetas y los pintores son fenomenólogos natos”. (Bachelard, 2000, p.16).

Si pensamos en las formulaciones del anteproyecto dónde las preguntas se orientaban en función de la relación entre las imágenes de artistas e imágenes microscópicas, el acercamiento por la vía del montaje anacrónico (paneles), devino luego en recorridos ya trazados en la bibliografía consultada.

El caso de Paul Klee:

Tomemos el caso de Paul Klee, tanto en Graboleda, como en Didi-huberman retomando a Benjamin, confirman los diálogos entre las imágenes de procedencia científica, en su mayoría ampliaciones de *lo botánico* (en el caso de Haeckel y los radiolarios) y las de procedencia plástica; configuraciones desplegadas en los Paneles I y II. Benjamin lo sitúa en la influencia de la visión ampliada de la fotografía, del detalle vegetal, sobre las obras de *Klee o Kandinsky*, y propone el concepto de *Urformen*:

En primer término el primer plano trabaja en el desmontaje visual de las cosas, en deconstrucción visual de lo visible tal como lo percibimos habitualmente. Y Benjamin sitúa de entrada esta operación en el terreno mismo de la historia del arte: la amplificación fotográfica de lo vegetal, en efecto, no carece de consecuencias arquitecturales y ornamentales, lo mismo que, según él, la visión microscópica había tenido consecuencias gráficas y pictóricas en obras tan abstractas como las de Klee o Kandinsky.

(Didi-Huberman, 2011, p.129)

Si bien Graboleda, nombra los *Urformen* de Benjamin, su estudio se orienta a influencias de corte contemporáneo histórico, entre Haeckel, Klee y Karl Blossfeldt.

Klee construye sus imágenes en una posición de “conciencia” (por ello decimos que es paradigmático) de estas relaciones, la referencia a lo botánico parte bien de la consulta de *Las formas artísticas de la naturaleza* en su biblioteca (ver cita n 40), y de su propia dinámica artística, que incluía la observación, recolección y posterior análisis de cuerpos vegetales, así como también de su crecimiento (relación procesual-temporal).

Esta acotada mención permite decir que el montaje en Paneles posibilita comprender las imágenes como recorridos complejos de afinidades-repulsiones, entre

unas y otras, que no sólo responden a un plano netamente visual¹⁶ estructural (como fue planteado al comienzo de la tesis), sino que, en su posterior análisis y puesta en clave de indicio, corporizó¹⁷ una *tensión* histórica (Nachleben warburiana, Urformen benjaminiana). Una problematización, como ya hemos mencionado, de la *influencia* de la observación de cuerpos vegetales.

Panel II

$\lim_{a \rightarrow \beta} = 2$ **El codex**



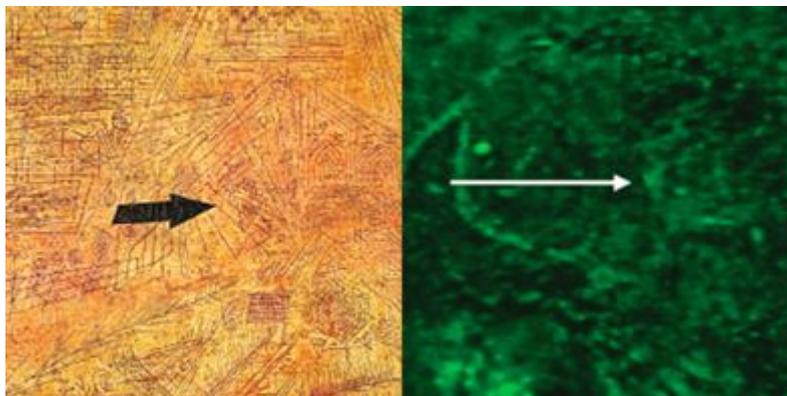
Fotografía de alga a contraluz, en Playa Larga, Ushuaia, Argentina (ver desplazamiento II - fig. 9)

¹⁶ “(...) haya abierto la puerta para argumentar mediante una lógica casi exclusivamente visual, asentada sobre correspondencias de contornos, analogías de formas expresivas, aproximaciones cromáticas, congruencias compositivas” (Burucúa, 2003. p. 24)

¹⁷ El término se comprende como la “cristalización del gesto”, *Verkörperung*.

Retornemos al **PAR II (B3,A4)**:

Tomemos este ejemplo, para reanalizarlo a través de una mirada fenomenológica.



El detalle-fragmento **(B3)** proviene de la obra: Flecha en un jardín (1929), de Paul Klee, y nos introduce en el señalamiento, en el indicar: decimos que la flecha de Klee es profunda, (*corte-apertura*). A su lado una imagen de procedencia histológica, extraída de un apunte de la Clase de Introducción a la Histología, la flecha, el vector, es necesario también en la ciencia para focalizar la atención, la flecha muestra lo evidente, lo que señala, es la prueba de lo que se dice. En la obra de Klee, en cambio, la flecha señala, pero es ella misma el *tema* de la pintura, ella es el indicio (lo que se señala no puede decirse).

Didi-Huberman expone en Ante la Imagen, en su análisis exhaustivo del fresco de Fra Angélico, conceptos que preparan el terreno para el ingreso de la mirada fenomenológica del historiador, allí dónde la imagen visible se hace visual por medio de la apertura a la imaginación y la conciencia de la materia (*el trozo de blanco*)¹⁸. Esta dialéctica se plantea entre penetrar la imagen y dejarse tomar por ella, la misma de la que hablamos cuando observamos el **Par II**, la flecha condensa esta necesidad varonil

¹⁸ “Por otra parte, para nada abstracto, puesto que, se da como la casi tangibilidad de un choque, de un cara a cara con lo visual. Lo debemos nombrar por lo que es, con todo rigor, en este fresco: un muy concreto *trozo de blanco*.”

de penetrar la materia.

En el caso de Klee, y en específico de esta pintura, podemos observar las reminiscencias vegetales, la materia se nos presenta rasgada, la flecha no señala, sino que es ella el “umbral”. Sí en el fresco de Fra Angélico, el blanco de la pared envuelve al espectador, el negro de Klee invierte esta apreciación, desaparece su densidad y aparece el *vacío dinámico*¹⁹. Se muestra como el espacio vacío, la flecha debe ser atravesada. Sabiendo que Klee, de entrada, nos sitúa en una dicotomía: “*Flecha en un jardín*”. La flecha instantáneamente se aísla (pregnancia), y el jardín, es: todo lo que *no* es la flecha. Bien, esto sucede, pero en el plano material-fenomenológico su relación es otra (tanto es la Flecha en el jardín, como el Jardín en la flecha)²⁰.

Klee utiliza el esgrafiado²¹, raspa el plano, la manipulación unifica las polaridades, pero no las unifica en una síntesis, sino que las tensiona, las encuentra lo mismo que las aleja, las ubica, las estructura en niveles, los hace coincidir y los separa en otros, cuan *movimientos tectónicos* (y podríamos agregar que estos movimientos nos llegan como huellas, estratificada, en temporalidades complejas). No es únicamente su negrura lo que las pone en relación, conforman un mismo plano, pues crecen del *mismo plano*. Surgen, como dice Bachelard, de una de las funciones de lo vegetal, aquí el jardín es sombra, y la flecha: *la luz* que permite visualizarla.

Por ello cuando nos preguntamos: ¿Dónde está el jardín? Lo entendemos inicialmente como la negación de la flecha, sufrimos un desplazamiento al ser *habitados* por la imagen, al dejar que la mirada fenomenológica irrumpa: el terreno de lo *visual* se sobrepone sobre lo *legible*²² (que inteligentemente Klee plantea en el título). *Comprendemos* el jardín como la potencia de la sombra, una fuerza en tensión que emerge expandida, se hace visual como *luz* (orificio)²³, la claridad es aquí la que

¹⁹ “(...) el vacío de la vasija permite su uso. Se procuran puertas y ventanas en una habitación; el vacío permite su uso.” Luego dice del corte: “La coyuntura de los huesos del buey consta de intersticios, y el filo del cuchillo no tiene espesor. Quien sabe hundir el filo muy delgado en los intersticios maneja su cuchillo con soltura, porque opera a través de los vacíos”. (Zhuangzi en Chen, 2013. p. 85).

²⁰ “No hay que decir que las grandes energías configurantes están detrás de las obras. Warburg fue un historiador de las singularidades y no un investigador de universalidades abstractas, a sus ojos los - problemas fundamentales-, las fuerzas, no estaban detrás, sino en las mismas formas”. (Didi-Huberman, 2009, p.181)

²¹ Técnica por la cual, se levanta una capa húmeda de material por sobre otra ya seca.

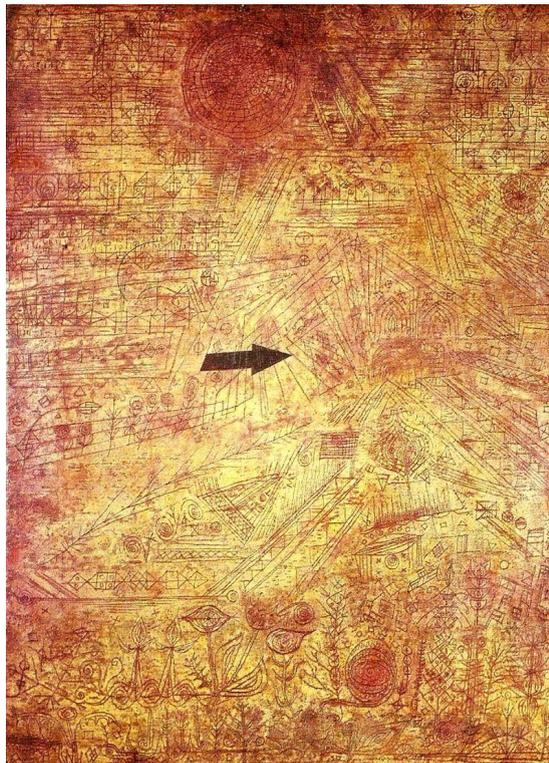
²² (Didi-Huberman, 1990, p.23)

²³ “(...) si tenemos en cuenta que la supervivencia de la Antigüedad hay que buscarla en la vida histórica misma como en el hueco - en el reverso o en el forro-” (Didi-Huberman, 2011, p.)

vela y no al revés. Hay que penetrar (ver cita 65) en lo visible para *habitar* el espacio y trascender la geometría, encontrar su dimensión poética²⁴:

Deriva Klee de este sentido de totalidad el nacimiento de una concepción más espacial del objeto natural, lo que conlleva que se ultrapase la mera apariencia objetual para recabar en la esencia que posee el objeto. Este abandono de la apariencia se consigue a través de secciones de plano que diseccionan el objeto a estudiar lo que pone de manifiesto bien su estructura material o bien su función material. Constituye este proceso, según Klee, una penetración visible en el seno del objeto.

(Graboleda, 2006, p. 134)



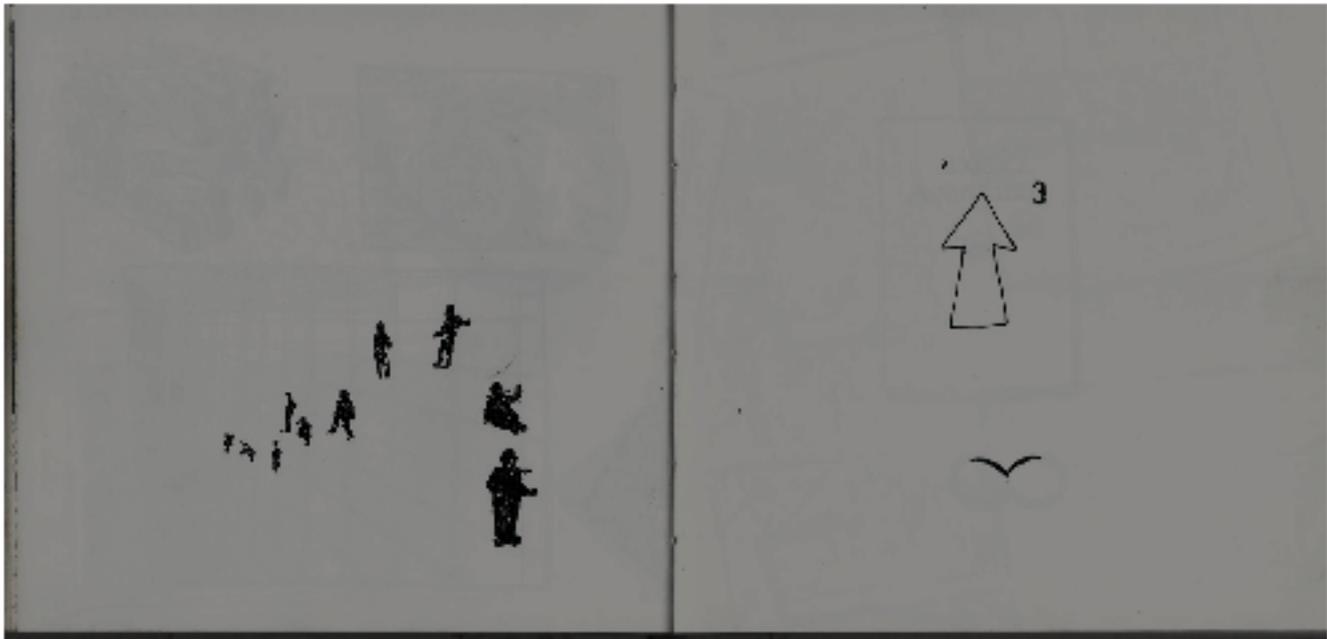
Flecha en un jardín (1929)

Este podría ser un ejemplo del aporte de una mirada fenomenológica, tanto del **Par II** como del resto de la composiciones, con los riesgos, claro está, de un *objeto de estudio borroso*, espectral, como es la imagen plástica en clave fenomenológica: corre el riesgo de una mirada en perpetua instancia de transferencia (en el sentido técnico de

²⁴ Es la poética del espacio que plantea Bachelard: “El espacio habitado trasciende el espacio geométrico” (Bachelard, 2000, p. 61)

la *urverdrangung* freudiana) o de proyección (Didi-Huberman, 2009, p.27).

La tesis, como se ha desarrollado, plantea el dibujo como instancia de Registro, un registro que se construye como *poético* al introducir *remontajes*, no es meramente la fijación, sino también la expansión de las tensiones antes descritas. El Registro AB, consta de 120 páginas. La técnica, tinta sobre papel trata de *homogeneizar* el nivel matérico (igualmente hay un cambio de fibra, que acentúa las trasposiciones), netamente *dibujo* (Línea, valor y textura), pero se acentúa el *gesto*. De ahí que se efectúe sin *disegno* o boceto previo, el trazo es directo, no hay “un dibujo estructural que funcione de andamiaje de la forma”.



(Fig. n° 9)

La figura n° 9 corresponde a una doble página del Registro (p. 67-68). Mi intención no es escribir la descripción de *cómo* debe leerse, pues está claro que el codex puede leerse como tal; ahora a partir de las premisas desarrolladas anteriormente, el objetivo es establecer los intervalos de lectura del Registro. Si optamos por la lectura naturalizada, canónica, no hay mucho que decir al respecto. La imagen nos demandaría el tiempo del instante. La imagen exige tiempo de observación, de diálogo, exige un acercamiento, centrémonos en las dos densidades

de negro: es el indicio, *el corte-apertura* para utilizar un término de la tesis. Ahora bien, la lectura se moviliza, en el plano virtual reconstruimos el *fantasma* de la imagen que hemos dejado atrás (p. 66), y la que vendrá luego (p. 69). El contacto empático con la imagen sucede entre el gesto del ojo, virtual, y el gesto de la mano, *manipulación* propiamente dicha. En la lectura naturalizada, textual, ocurriría de la siguiente manera: de izquierda derecha, de arriba abajo, y posteriormente el gesto que moviliza la hoja²⁵.

En el caso de la obra de Klee, la manipulación está restringida, solo accedemos por la visión, la imaginación permite despliegue fenomenológico (virtual); sin embargo claro está que no nos detenemos solamente en la superficie *textual* que plantea en el título, vamos más allá (aunque no invalida quedarse en el plano de la dicotomía).

El dispositivo que se expone más arriba, el cambio ante la imagen se traduce en manipulación y remontaje de la misma en *la movilidad* de la lectura. El plano se concibe como un *corte*, con dos lados, como las muestras ejemplificadoras (ver figura n° 7) . La visibilidad de los cortes es *a contra luz*, como ocurre en los microscopios. (fig. 9, ver cita n 57). El gesto de la mano acompaña *la necesidad de penetrar la materia*, así se trasciende la geometría (la frontalidad de la lectura a 90°) en un nuevo remontaje, la espacialidad cobra una potencia poética, la hoja deviene en *corte* y en unidad *remontada*. La *manipulación* construye una lectura *móvil*, un desplazamiento. Dirá Benjamin: “Pues en el juego se construye un auténtico conocimiento” y Didi-huberman agregará:

En Benjamin, este fenómeno originario conlleva una imagen dialéctica que abarca lo “inanimado” del objeto y la “animación” de la práctica del juego. El siguiente paso incumbe a una doble temporalidad trasuntada en la “destrucción del objeto” (sacudir, arrojar, golpear el juguete) y el “conocimiento” (averiguar cuál es el mecanismo, de un reloj, por ejemplo).

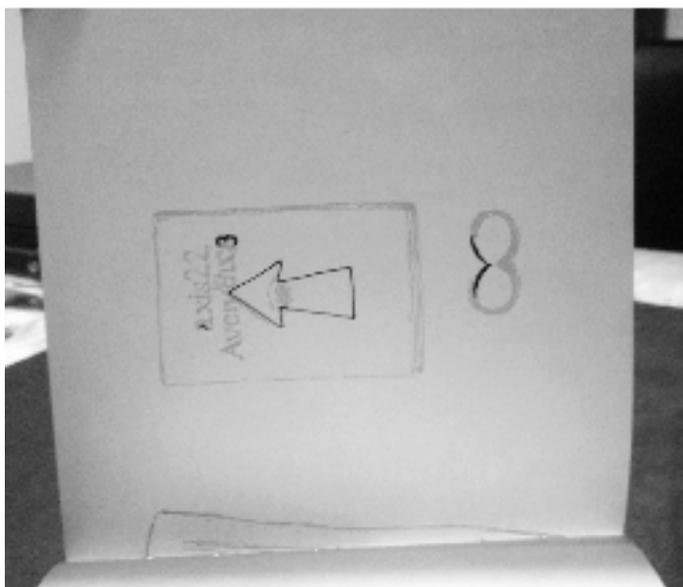
(Didi-Huberman, 2011, p.22)

El salto del gesto en el encuentro (podríamos decir lúdico) con el objeto permite una nueva *visualidad*: el plano-corte en su clave poética. En definitiva una nueva

²⁵ Presuponer que la imagen se *lee* igual que un texto es quizás ir demasiado lejos, sin embargo, la gran mayoría de los contenidos de lenguaje visual, se basan en textos que plantean la lectura de izquierda a derecha (occidental) en la imagen. Tales como *Arte y Percepción Visual*, Arnheim, o los trabajos de Dondis: *Alfabetización Visual*, y *La Sintaxis de la Imagen: introducción a la alfabetización visual*.

conciencia tanto del *cuerpo-soporte* (la hoja) como un desplazamiento en el *hojeado*²⁶ del libro: Toda imagen parte del cuerpo- es decir se separa de él- y a él vuelve (Didi-Huberman, 2009, p.367).

Así el Registro poético *condensa*²⁷ los aportes de la investigación: sitúa la imagen en un análisis fenomenológico, el cual se hace referencia (lógica constructiva del Registro) establece conexiones entre el montaje científico y el artístico, a partir del registro, el montaje demostrativo, entre otros recursos que se despliegan en el *libro*. Describe, enumera e indica procedimientos con materiales tanto orgánicos como inorgánicos (el otro polo del gesto) en clave de experimento propias del laboratorio. Y construye una nueva *visualidad* de la imagen, del dibujo, y se ubica de esta manera, por medio de la operatoria de la dinamización del plano (corte), en el problema de la relación entre las categorías orgánico-inorgánico, propias de las disciplinas artísticas.



(fig. 9)

Si en un principio la lectura era A-B, ahora es A-(B-A') y luego (B-A')-B'²⁸, la dirección de la flecha es opuesta a la lectura, a la linealidad temporal cronológica, el

²⁶. “...modo de descubrir que el hojeado trabaja en el remontaje visual de las cosas” (Didi-Huberman, 2011, p.200).

²⁷ “el mundo es mi imaginación”. Poseo el mundo tanto cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero paso a comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen”. (Bachelard, 2000, p.138)

²⁸ Ver página n 101-102 del Registro. O página 168-169 de la Biblia.

corte como operación poética permite una *abrir* una temporalidad *anacrónica* y un espacio *habitable*²⁹.

(...) lo que Benjamin hace es más bien un corte, un corte diagonal, de forma que incluso el propio tipo de corte revela algo periférico, inusitado. Un corte diagonal, contra la veta, para usar el propio término de Benjamin, como el que se hace en un ágata. Las estructuras y figuras que aparecen sobre la superficie del corte surgen a la luz precisamente como resultado propio corte contra la veta. La estructura del texto surge justamente ahí, y únicamente lo hace, como pensaba Benjamin, porque los jeroglíficos objetivos de la cosas pasan a ser visibles para nosotros de este modo

(Bloch, 2013, p. 25)

²⁹ "... abre a lo que llamaría una experiencia de lo visual, y que el espacio- las coordenadas objetivables según las cuales situamos un objeto o nos situamos nosotros mismos- se abre a las experiencia del lugar" (Didi-Huberman, 2011, p.362)

Bibliografía:

- AGAMBEN, G. (2010) *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores.
- ARNHEIM, R. (1997) *Arte y Percepción Visual*. Alianza Francesa.
- CORREBO, M.N.; GUASTAVINO, B.; MATEWECKI, N. Y SUAREZ GUERRINI, F. (2010) *Usos de la ciencia en arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires. Papers.
- BACHELARD, G. (2003) *El Agua y Los Sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (2000) *La Poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. (1989) *Cartas (1918-1939)*. Suhrkamp Verlag. En Revista Minerva n 17. Walter Benjamin Constelaciones.
<https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=468>
- BERGER, J. (2015) *Modos de Ver*. Barcelona. Edición VEGAP.
- BAUDELAIRE, C. La moral del Jugete. Le Monde Littéraire, 17 de abril de 1853
- CHEN, F. (2013) *Vacío y plenitud*. Editorial Siruela, España.
- CRESPI, I. - FERRARIO, J. (1995) *Léxico técnico de las artes plásticas*. Editorial EUDEBA, Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1990) *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Editorial CENDEAC, Murcia.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009) *La imagen superviviente*. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg, Editorial Abada Editores, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010) *ATLAS Portar el mundo entero de los sufrimientos*.
<https://www.museoreinasofia.es/content/ii-atlas-portar-mundo-entero-sufrimientos>
- DELEUZE, G - BOUTANG.(1988) *El abecedario de Gilles Deleuze*. Programa de tv. Transcripción al español,
- DELEUZE, G. (2012) *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G. - GUATTARI, F. (2002) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: España.
- FAHN, A. (1985) *Anatomía vegetal*. Madrid: Pirámide S.A.
- FOUCAULT, M. (1992) *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.
- GENESER, F. (1987) *Atlas de Histología*. Buenos Aires: Panamericana, 1987
- GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas e indicios "morfología e historia"*. Editorial Gedisa,
- GOODMAN, N. (1990) *Maneras de hacer mundos*. Editorial Visor, Madrid.
- GRABOLEDA, F. (2007) *Cuerpo simbólico en Paul Klee*. Departamento de Humanidades Universidad Carlos III. Madrid.
- GUASCH, A. M. (2009) *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Editorial Akal, Madrid.
- GUASCH, A. M. (2010) *Autobiografías Visuales. Del Archivo al Índice*. Editorial Siruela, Madrid.
- HOFSTADTER, D. (2009) *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle*. Buenos Aires.
- HOLDIN, P. (1960) *Los cristales y su crecimiento*. Doubleday & Company, Nueva York.
- JUNG, C. G. (1995) *El Hombre y sus símbolos*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- JUNG, C. G. (1989) *Psicología y Alquimia*. Plaza & Janes.
- JUNG, C. G. (1949) *Psicología y Religión*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- KRAUSS, R. (2006) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Editorial, Alianza.

- KORZYBSKI, A. (1951) *El papel del Lenguaje en los procesos perceptivos*. En Perception: Approach to personality, Editado por Robert R. Blake y Glenn V. Ramsey. New York.
- MERLEAU-PONTY, M. (2002) *El mundo de la percepción: siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MONOD, J. (1988) *El azar y la necesidad*. Orbis, España.
- PINTOS, M. (1985) *De lo visible a lo invisible. Hacia una nueva forma de interpretar la realidad*. Departamento de Filosofía y Antropología Social, Universidad de Santiago.
- RECALCATI, M. (2009) *Las tres estéticas de Lacan: Arte y psicología*. Editorial Cífrado. Buenos Aires.
- WARBURG, A. (2005) *El Renacimiento del paganismo*, Alianza, Madrid.
- WARBURG, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*, Editorial Akal, Madrid.
- WARBURG, A. (2008) *El ritual de la serpiente*, Editorial Sexto Piso, México.

Referencias artísticas:

Ilustradores Científicos:

- Ernst Haeckel (1834-1919)*
Jan Van Riemsdyk (1750-1788)
Max Brödel (1870-1941)
Otto Wilhelm Thomé (1840-1925)

Fotografía Científica:

- Kari A. Kinnunen*
Robert C. Beebe
Zdenka Jenikova
Lars Bech
Steven B. Warner
Homaune Razavi
Per H. Kjeldsen

Artistas Abstractos:

- Henri Michaux (1899-1984)*
Jackson Pollock (1912-1956)
James Brooks (1906-1992)

Lucio Fontana (1899-1968)
Paul Klee (1887-1940)
Richard Pousette (1916-1992)
Victor Vasarely (1906-1997)
Wassily Kandinsky (1866-1944)

Artistas de Archivo:

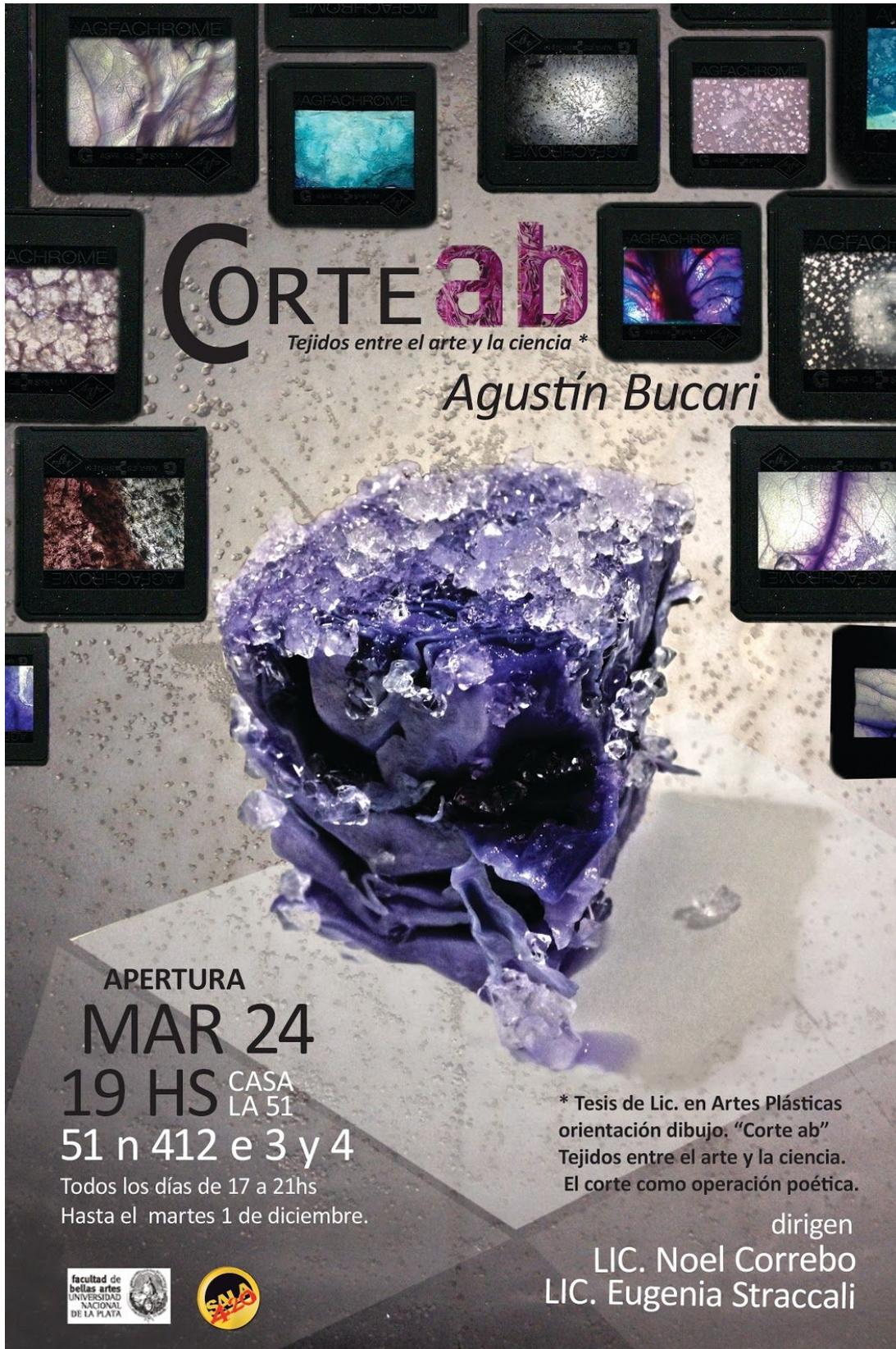
August Sanders (1876-1964)
Douglas Huebler (1924-1997)
Karl Blossfeldt (1865-1932)
Kazimir Malévich (1879-1935)
Gerhard Richter (1932-)
Hanne Darboven (1941-2009)
Mark Dion (1961-)
Sol Le Witt (1928-2007)

Artistas Contemporáneos:

Eduardo Stupia (1951-)
Fernando Bryce (1965-)
Fabian Oefner (1984-)
Kenneth Kemble (1961-)
Katie Scott (1979-)
Mauro Machado (1954-)
Pablo Lapadula (1966-)
Pablo Siquier (1961-)
Yayoi Kusama (1929-)

ANEXO:

El anexo tiene como finalidad exponer de manera visual los montajes efectuados en la presentación de la Tesis de Licenciatura. No se pretende hacer un catálogo razonado de cada una de las obras pues sería un trabajo arduo e irreconstruible a la distancia. Si, sin embargo, dar con aquellas obras relevantes que más tarde fueron sujeto de investigaciones, y compartir los repositorios donde se encuentran los registros audiovisuales, gráficos entre otros de la exposición.



CORTE ab

Tejidos entre el arte y la ciencia *

Agustín Bucari

APERTURA
MAR 24
19 HS CASA LA 51
51 n 412 e 3 y 4

Todos los días de 17 a 21hs
Hasta el martes 1 de diciembre.

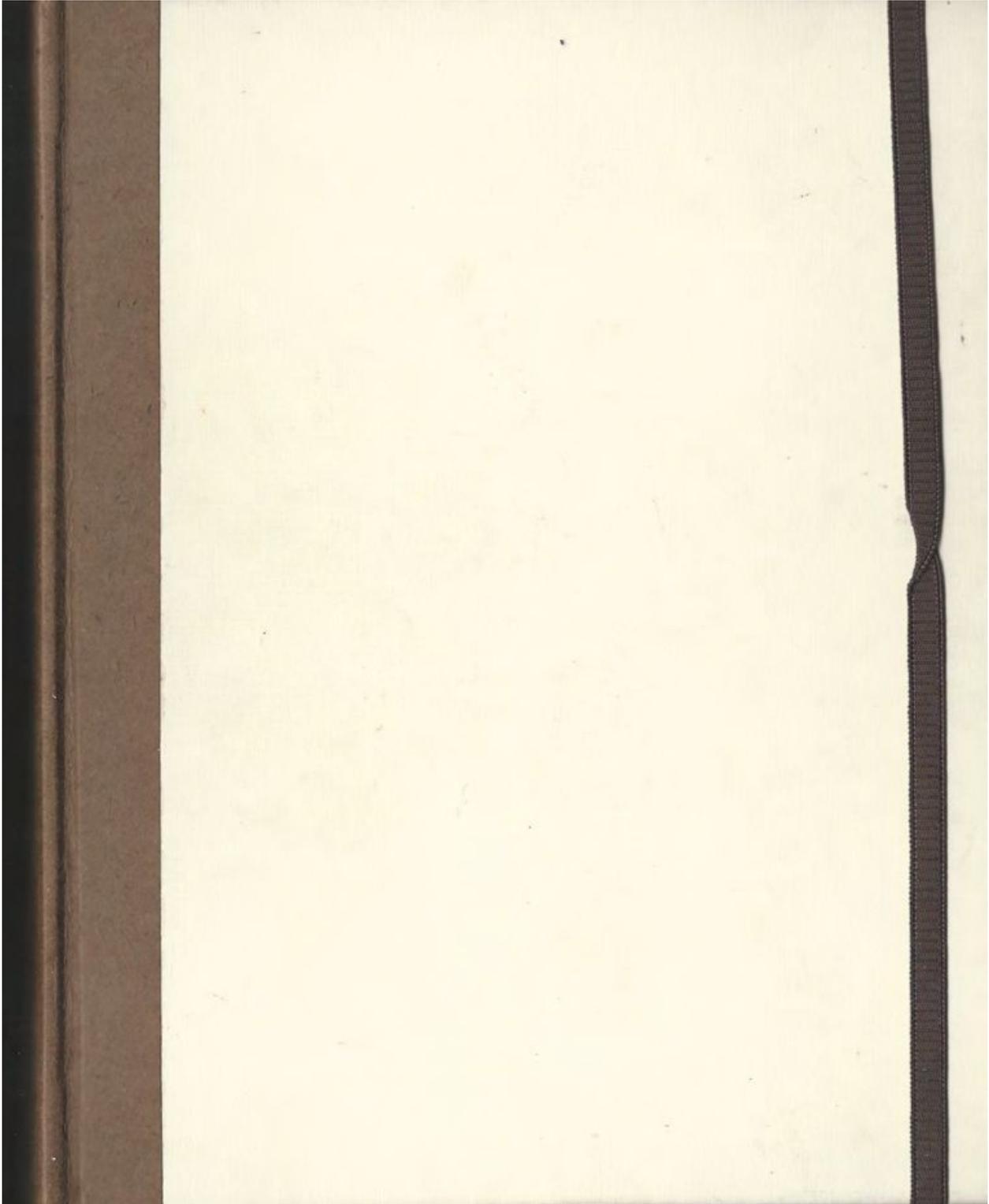
* Tesis de Lic. en Artes Plásticas
orientación dibujo. "Corte ab"
Tejidos entre el arte y la ciencia.
El corte como operación poética.

dirigen
LIC. Noel Correbo
LIC. Eugenia Straccali



La primera parte del Anexo cuenta con la diagramación de los espacios, de las ideas incluidas en la BIBLIA - AB que en conjunto con el diálogo con las directoras dieron lugar al montaje final. Se incluyen también las piezas gráficas que acompañaron la muestra, el afiche de producción, programas y textos curatoriales escritos por la Lic. Eugenia Straccali.

BIBLIA - AB. (cuaderno tapa dura, estándar. 2013-2015. 200 pp.).



⇒ DESGARRANDO EL VELO DE LA LINEALIDAD, EL GERO FENOMENOLÓGICO VIRTUAL, SE MATERIALIZA EN UNA NUEVA INMEDIACIÓN CON EL SUPUESTO, REACTUALIZA SU LEGIBILIDAD EN UN SISTEMA GESTUAL.

El problema de la imagen

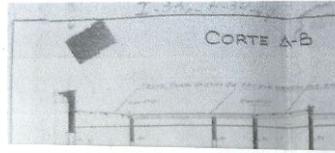
E) I porque ~~esta~~ LA EMERGENCIA → orgánico. inorgánico pues es una consecuencia de la penalización, ~~esta~~ II porque esta relación que materializa la historia propia con la ajena, permite volver sobre las propias intenciones para ~~se~~ IDENTIFICAR ESTAS POLARIZACIONES.

II) porque LA MEMORIA, el recuerdo de ~~estas~~ ESTAS IMAGINES son ~~simulacros~~ SIMULACROS EN CADA UNO Y EXPANSIVAS EN UN TODO LIBRE

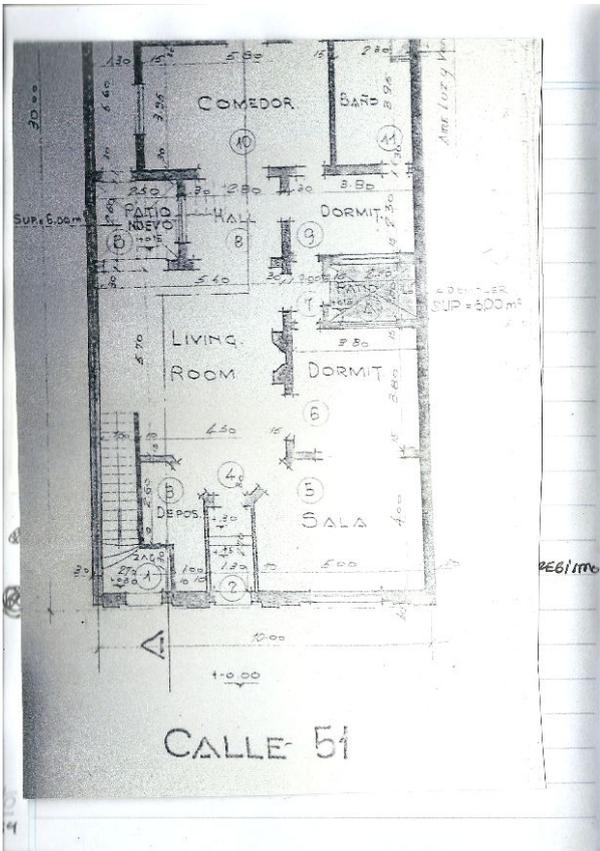
DESDE LOS NÚCLEOS Duros DE CADA NIVEL

↓ VESTIR EL ESPACIO CONTACTO PLANO.

Éxito 152.



153

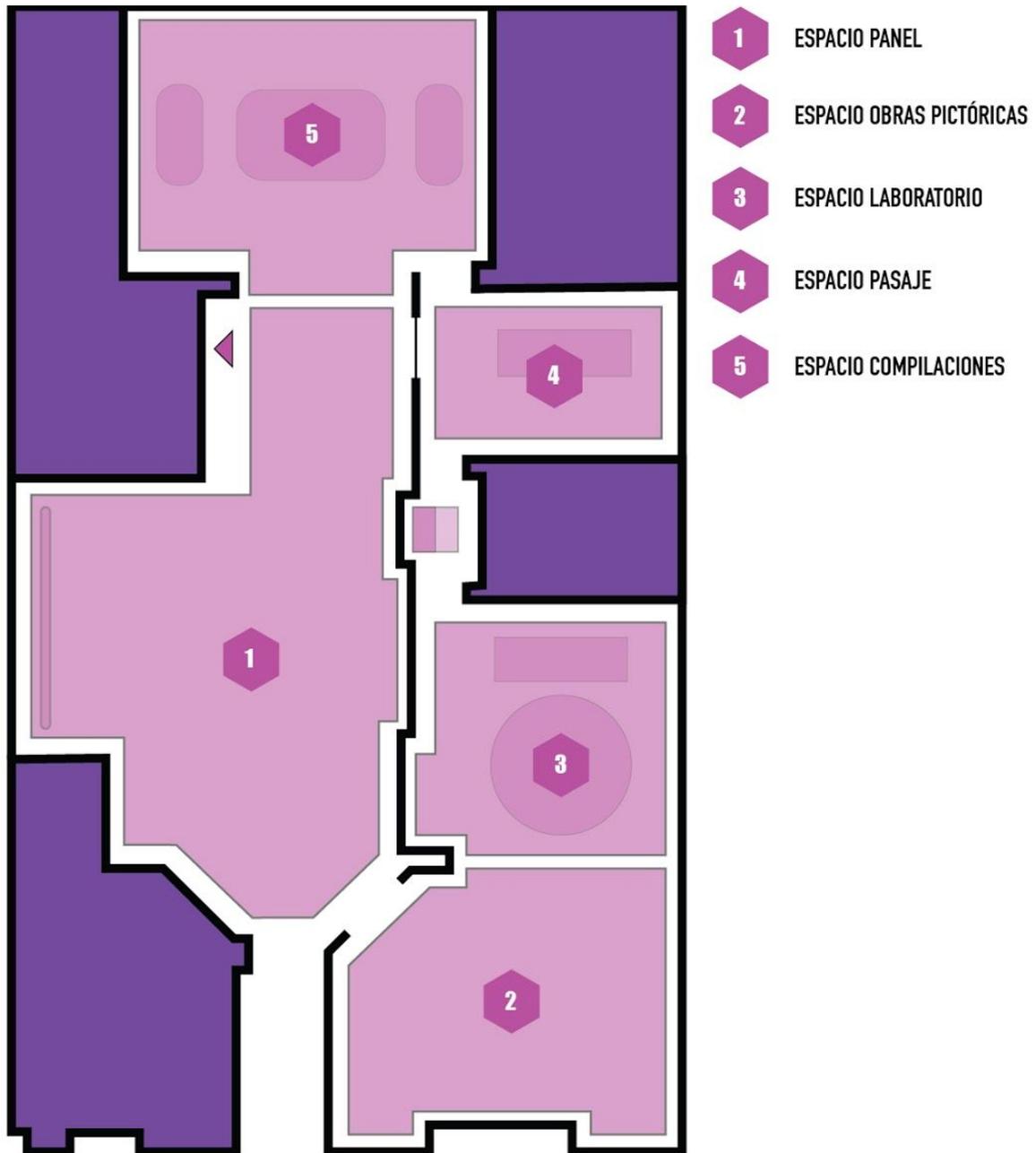


Éxito 155

ELEMENTOS DE INTERACCIÓN. AÑO ADHESIVO COLORES
 → EN UNA A4 con PUNTO LOS DATOS. 2/S. IMPRIMIR

- ESPAICIO ② HALL ENTRADA → CITA REFREN ZEN
- ESPAICIO ④ CORTE DEL ESPACIO → TÍTULO DE LA TESIS
- PANELES QUE "ABRAN" → PENSAR EL MONTAJE (PLOTTER ④), UNO POR CADA PANEL → PANEL SE PERDENTE como UNIDAD.
- ↓ CITAS QUE ESTÁN EN LA TESIS:
- ESPAICIO ③ → PRIMERA ETAPA PLÁSTICA CUADROS COLOCADOS
- ESPAICIO ⑥ → REBOLLO y CRISTALES. LABORATORIO
- ESPAICIO ⑦ → CITAS
- ESPAICIO ⑧ → TV + LIBROS, MESA, ILUMINACIÓN LECTURA. → UTILIZAR VENTANA CON EL MOSAICO
- ESPAICIO ⑩ → PANEL + OBRAS → TODA LA PARED → CERCA DEL HOGAR → PROYECCIÓN? LUZ. PEDIR PROYECTOR A BESO. MAYOR LUMENS.

Los espacios se dividieron en tres principales en un primer momento: panel, laboratorio y montajes gráficos (libros), aunque luego en el montaje final hubo modificaciones notables en esta perspectiva, en cuanto al volumen de obra etc. El único espacio que mantuvo su orientación inicial fue el del panel general ubicado en el "LIVING ROOM". En la siguiente infografía se describen los espacios utilizados.



Espacio 1: Panel

Descripción breve:

El primer espacio dentro del recorrido curatorial contaba con un gran panel de aproximadamente cinco metros de ancho por tres de alto, un biombo de 1.80 metros de cuatro piezas cortaba el espacio en la entrada, de forma que el espectador recibía el texto curatorial 1a antes de abrirse al espacio central. El texto 1b acompañaba la composición que reunía imágenes, citas y materialidades diversas. Sobre el hogar los programas, que se configuraban en cuatro motivos diferentes en su presentación "biombo", junto a la única obra pictórica de la sala de frente al panel.

Texto curatorial 1a:

PANEL I

Imágenes nómades.

Esta es una poética portátil, trazada en el derrotero de la visión por la geografía. El viaje propone la idea del arte de lo discontinuo del paisaje, una crónica que tiene una doble óptica: como restauración de la experiencia por un lado, y como algo que por ello está inacabado, siempre abierto. El ojo descubre el devenir vegetal de lo urbano y la vida en los pliegues de lo real. Mirada que puede reconocer dos horizontes y hacer una geología plástica."

Picasso a Malraux:

Supongo que, siendo usted "chino", conoce los proverbios chinos. Hay uno que proclama lo mejor que se ha dicho nunca sobre la pintura: no hay que imitar la vida, hay que trabajar como ella.

Texto curatorial 1b:

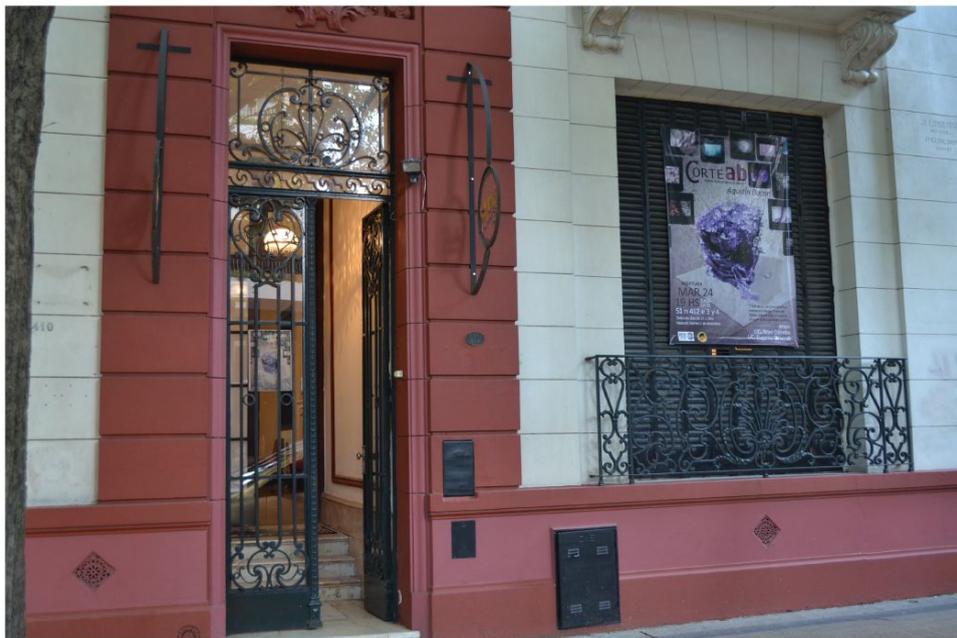
Atlas entre el arte y ciencia

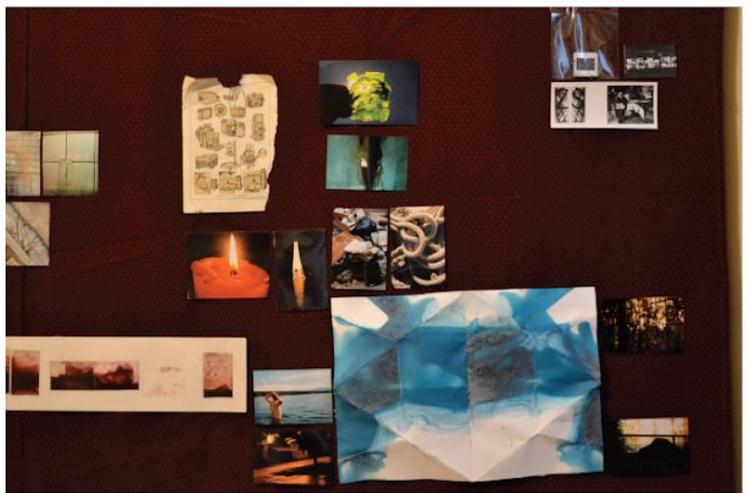
El Atlas propone una cartografía abierta, con criterios de selección particulares, con desplazamientos de sentido constantes, en la que lo liminar se expande indefinidamente. El Atlas no es un catálogo, ya que no propone una sistematización ordenada de un universo acotado a partir de normativas fijas, por el contrario, el atlas es inconcluso, un tejido abierto de relaciones cruzadas, inconclusas, potencialmente pueden acoplarse imágenes de modo imprevisto armando zonas o territorios de lectura nuevos. No se interpreta en torno a secuencias; ni admite una lectura sistémica, como en un catálogo, sino que es adireccional, indeterminada: cada información, cada imagen, nos lleva a otras nuevas, a menudo de naturaleza muy diferente, y en cuyas correspondencias, lejos de basarse en analogías conceptuales jerarquías semánticas, yacen a menudo profundas relaciones subconscientes,

espontáneas, difíciles de determinar a priori. La lectura de un Atlas es comparable a la deriva situacionista. En 1905, Abraham Moritz Warburg (1866--1929), más conocido como Aby Warburg, propone un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Warburg era un historiador del Arte alemán de origen judío interesado en la cultura clásica occidental, y más específicamente en la presencia y pervivencia en esta de numerosos elementos arcaicos, cuyas relaciones no siempre se regían por principios de causalidad 5. Obsesionado perfeccionista, acuña la frase “Dios anida en los detalles” (“Der liebe Gott steckt im Detail”), de quien probablemente la tomó Mies van der Rohe. Poseedor de un ingente catálogo de imágenes, Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes: el *Bilderatlas Mnemosyne*, que podríamos traducir (de manera aproximada) como “Atlas de imágenes de la memoria”; Mnemosyne era hija de Gaia y Urano, y madre de las nueve musas; para los griegos, era la personificación de la memoria (de su nombre deriva mnemónico y mnemotecnia). En las notas de introducción al Atlas, Aby Warburg afirma: “existe una gran diversidad de sistemas de relaciones en las que el hombre se encuentra comprometido”. El procedimiento de elaboración del Atlas era la selección y manipulación (recortes, ampliaciones, detalles) de imágenes fotográficas y su colocación sobre una mesa negra, en forma de collage, para ser fotografiado. Cada una de las fotografías constituiría una de las láminas del Atlas. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito. Es importante reseñar que, para Aby Warburg, el *Bilderatlas* no es en absoluto un resumen gráfico de su pensamiento, sino pura esencia del mismo. El Atlas propone una máquina de activación de ideas y relaciones. Warburg entiende que las ideas no responden tanto a formas encontradas como a formas en transformación constante o “migraciones” (*Wanderungen*), planteando un conocimiento “nómada y desterritorializado”; tal y como señala Didi-Huberman, el Atlas “despliega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura occidental”. Así, en las primeras láminas del *Bilderatlas*, la confrontación de elementos clásicos grecorromanos con otros de muy distintas procedencias (culturas orientales, elementos mágicos o arcaicos, ritos adivinatorios persistentes...) rompen la pretendida pureza idealizada de la cultura clásica, permitiendo observarla desde posiciones más híbridas, mestizas e intemporales. La historia del conocimiento en la cultura occidental se asienta en buena medida en el ideal platónico de la supremacía del concepto o la idea sobre la imagen (la sombra falseadora de la realidad, en el mito de la caverna). No en balde Platón desterraba a los artistas de su república ideal. Sin embargo, en el siglo xx aparecen numerosas corrientes de pensamiento que cuestionan este sistema de jerarquías. Citemos aquí la apuesta de un saber problemático (propio de una Ciencia Nómada) en detrimento de un saber axiomático (característico de la Ciencia Real o del Estado) que planteaban Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Mil Mesetas*. Más cercano a Warburg, Walter Benjamin hablaba de la Legibilidad (*Lesbarkeit*) del mundo, y de la visibilidad (*Anschaulichkeit*) de las cosas, “vinculadas al mundo por relaciones secretas” Cuando Benjamin se refiere a “Leer lo nunca escrito” (*was nie geschrieben wurde, lesen*), parece estar citando expresamente los procesos expuestos en las láminas del Atlas. Del cuadro a la mesa de disección Aby Warburg concibe su Atlas en 1905, pero no comienza a desarrollarlo hasta 1924, trabajo que queda interrumpido a la muerte del historiador en 1929, apenas cinco años más tarde. Sin embargo su forma de trabajo trastoca toda la metodología usual en los análisis de Historia del Arte habituales; a diferencia de estos, Warburg propone una metodología que va más allá del

habitual papel de observador para implicarse como actor: su posición constituye un puesto avanzado en el campo de la creación del siglo xx. Hasta entonces, el proceso creativo se investía de un carácter unitario y finalista, cuya meta era la consecución de la “obra maestra”, desechándose todos los trabajos preparatorios anteriores como meros auxiliares. En la Encyclopédie de Diderot y D’alembert se define la pintura como “Representación de un tema que el pintor encierra en un espacio adornado por lo común con un marco u orla”. Bajo esta definición aparentemente trivial, aparecen subrayados las ideas de unidad temática, representación de un instante determinado y separación del campo de actuación respecto de la realidad circundante “por un marco u orla”. Si el arte del siglo xx ha evidenciado algo es la superación de estos conceptos: desaparecida ya inicialmente la finalidad representativa, la escultura, pintura y posteriormente la instalación, performance o actuación en paisaje (Land Art) culminan un proceso que dinamita la separación del marco, implicando directamente al espectador en la obra; finalmente el carácter unitario de cada propuesta desaparece a favor de un creciente interés en los procesos creativos: hoy no se entiende la idea de “obra maestra” aislada de su contexto relativo: el trabajo de creación (muy especialmente la creación plástica) se enmarca dentro de secuencias o conjuntos que definen intereses múltiples y relaciones cruzadas. Este Atlas está armado sobre la idea de un proceso abierto, continuo e infinito cuyos puntuales resultados –siempre provisionales– apenas podemos entrever, como fotogramas de una película. Por otra parte, las posibilidades derivadas de las confrontaciones en la técnica de montaje se enriquecen con nuevas incorporaciones.

Eugenia Straccali







Espacio 2: Obras pictóricas (paisajes)

Descripción breve:

El segundo espacio estaba emplazado en tres paredes de las cuales, las dos iniciales contenían cuadros de viajes y sus registros, cambiando gradualmente del panel y la figuración a la abstracción y las “fuerzas materiales” del paisaje en la tercera pared.

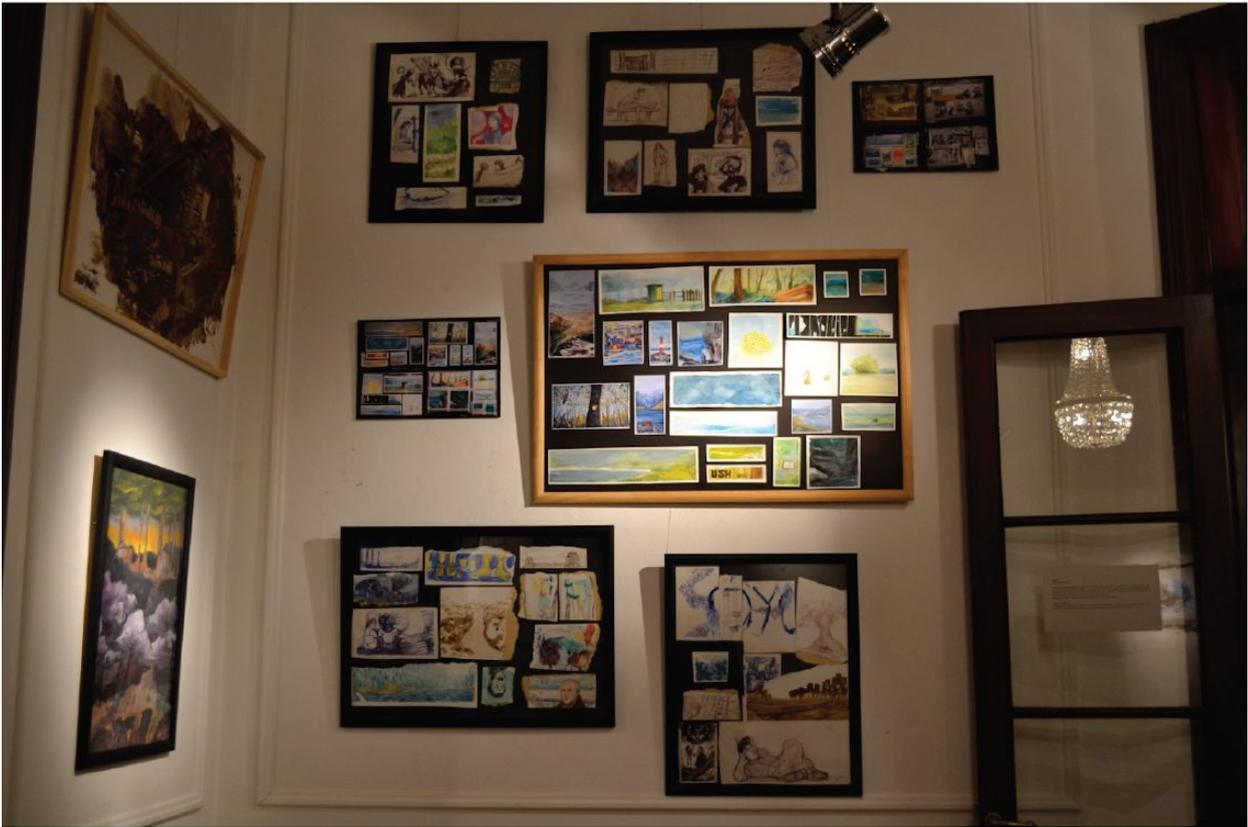
Texto curatorial 2:

Paisaje chino: La gran imagen no tiene forma.

Durante la dinastía Tang se empiezan a inscribir en el espacio blanco del cuadro, normalmente el cielo, poemas caligrafiados. No son simples agregados. Cheng dice que la escritura, que además al ser china es visual, introduce la dimensión del tiempo en esa representación del espacio de tres dimensiones: el poema relata una experiencia vivida, revela el pensamiento del pintor al pintar el cuadro, el eco que lo suscita. Permite que el hombre a través de las palabras, aun cuando no esté representado en el paisaje, marque su presencia dentro del cielo-tierra, su dimensión simbólica. La pincelada es el elemento que unifica toda dialéctica, trascendiendo a todo conflicto entre dibujo y color, lleno y vacío, hombre y paisaje, y está íntimamente relacionada con el li I del que la nervadura interna de las cosas. A partir del siglo IV la pintura china ya se había convertido en el arte de la pincelada, al encontrarse ésta en profunda concordancia con su concepción del universo.

”Convencido de que en la naturaleza la corriente del tao recorre las colinas, las rocas, los árboles, los ríos, y de que las venas de dragón ondulan a través del paisaje, el pintor a la par que recrea las realidad, da rienda suelta a los influjos que animan su ser”







Espacio 3: Laboratorio

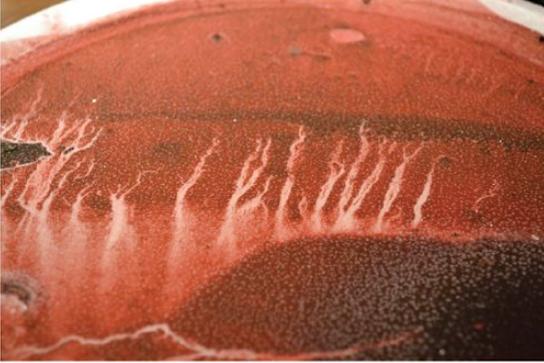
Descripción breve:

El laboratorio se montó con la intención de exponer el protocolo experimental descrito en la tesis. Las distintas pruebas u obras que tuvieron como eje la materias orgánicas e inorgánicas y su conjunción. En las paredes, en dos nichos separados se ubicaban las dos materias, cristal de alumbre y repollo, las paredes subsiguientes contenían las obras orientadas a la ilustración científica y dibujística. La mesa central albergaba todo tipo de objetos y productos consecuencia de las experimentaciones descritas previamente. El recorrido finalizaba con una cómoda que reunía todos los cortes-muestras devenidos de la ósmosis de sales de alumbre y anilina.





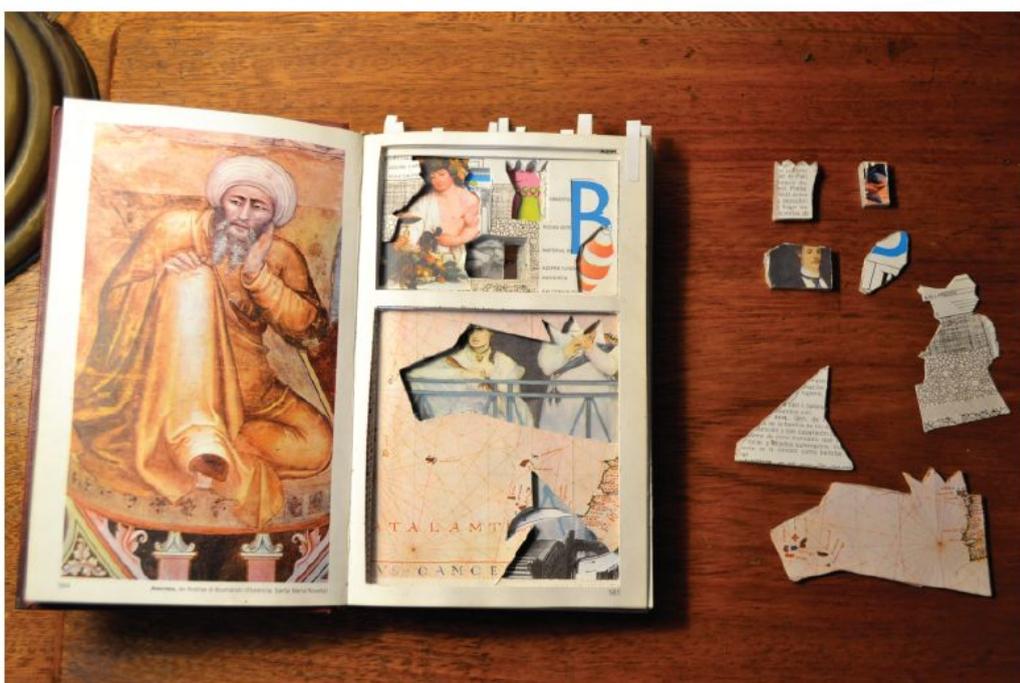


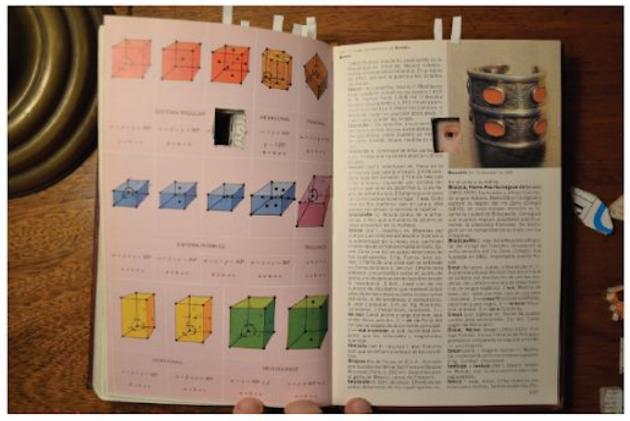
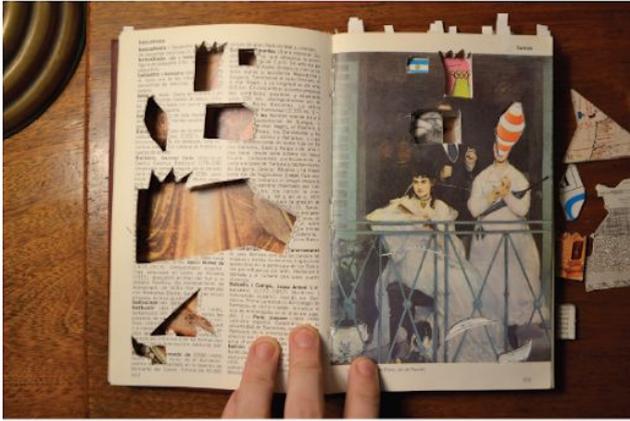


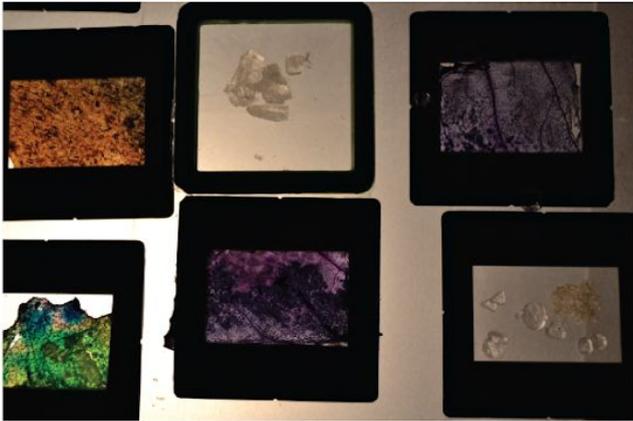
Espacio 4: Pasaje-Muestras

Descripción breve:

El pasaje desde el laboratorio a la sala de lectura-compilaciones estaba dispuesto de forma que el espectador se encontraba primero con el ejemplar de AVEN BUCA, sobre una mesa. Luego con una mesa de luz donde los cortes-planos se podían manipular y ver a trasluz. La ventana que comunicaba el espacio 4 con el 1 se veía interrumpida por un papel vegetal que hacía de soporte de la proyección S/Z.

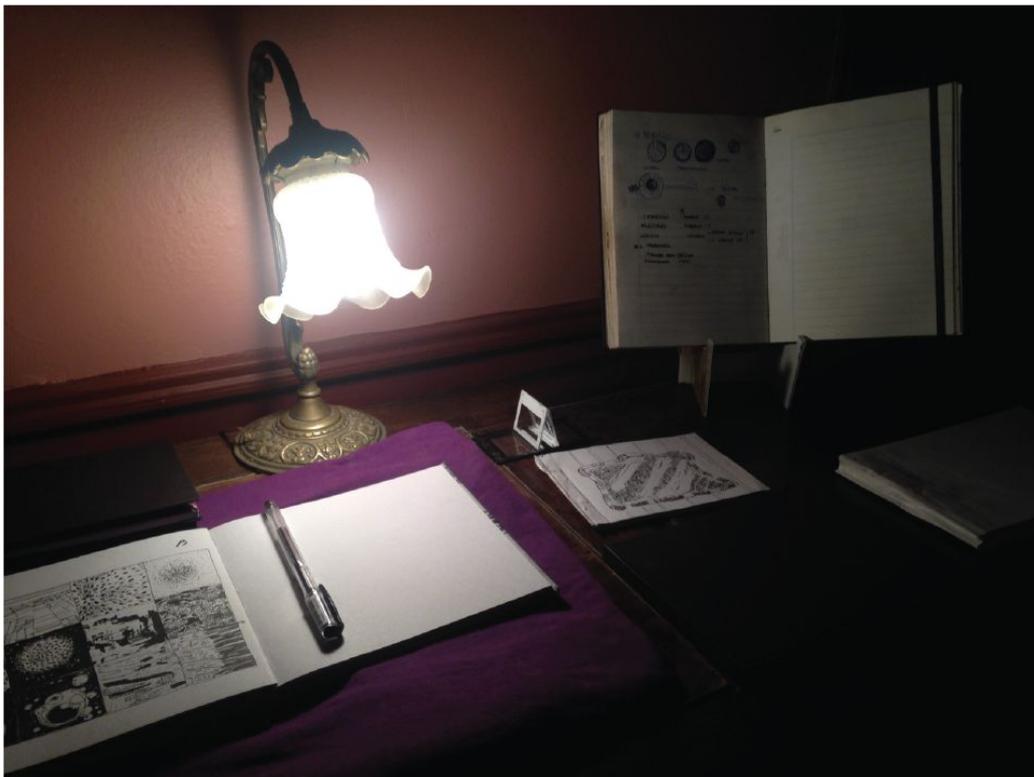






Espacio 5: Compilaciones- Sala de Lectura

La quinta sala estaba destinada a conglomerar en el objeto-libro las imágenes del proceso de la tesis en nuevos montajes. El caso paradigmático es el del grupo de compilaciones: Cuerpo-otro., Cuerpo-laboratorio y Cuerpo-desplazamiento. Y por último el registro gráfico que se terminó de dibujar durante la exposición en el transcurso de la semana en la cual la sala abrió sus puertas: Registro a-b. Además, en las paredes y en la mesa se dispusieron distintos montajes de las muestras-corte, entre dos vidrios, otras posibilidades materiales como el papel vegetal y la obra "dos soles kitsungi". Así mismo se reunían varios programas y otros montajes en códice cerrando el recorrido que conectaba nuevamente con el espacio del gran panel.



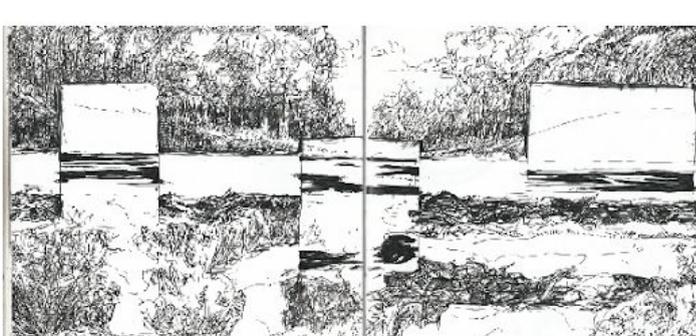
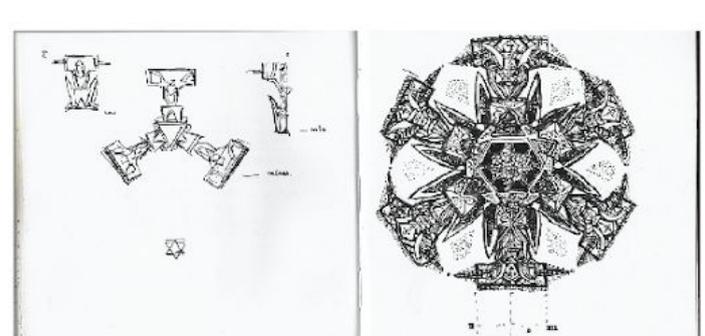
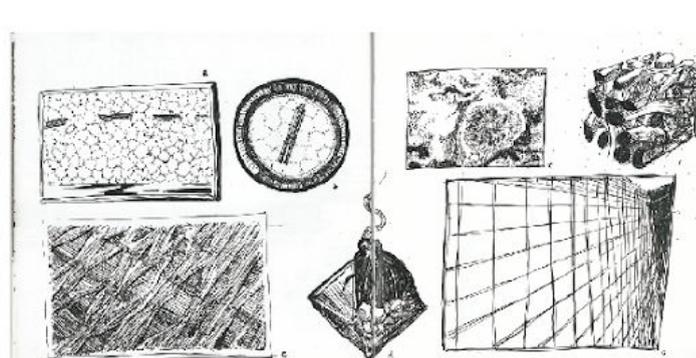
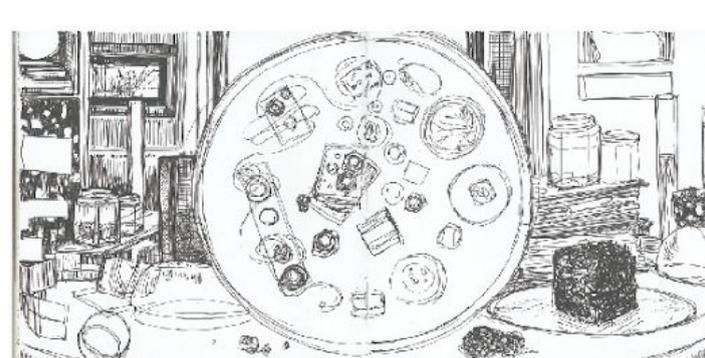
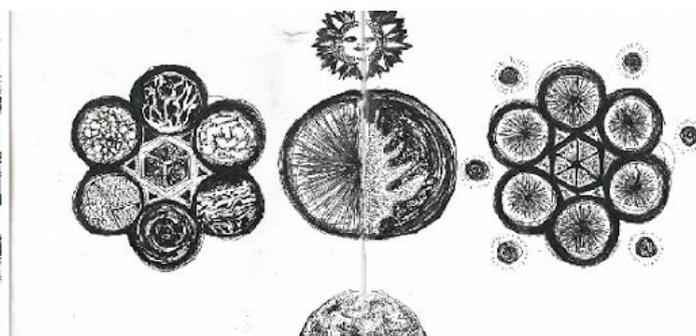
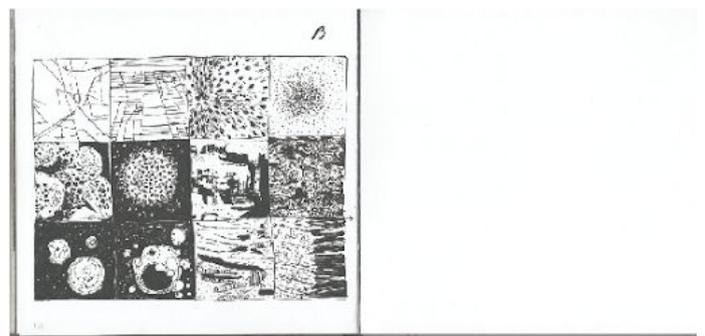
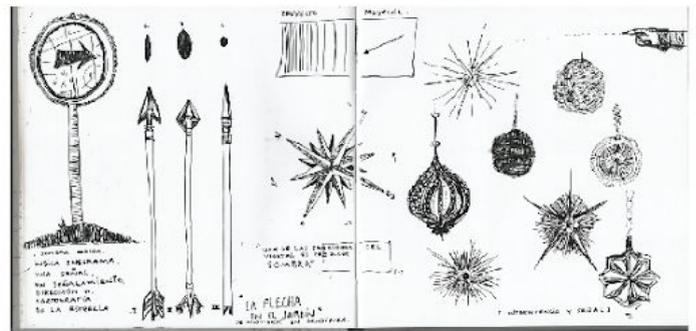
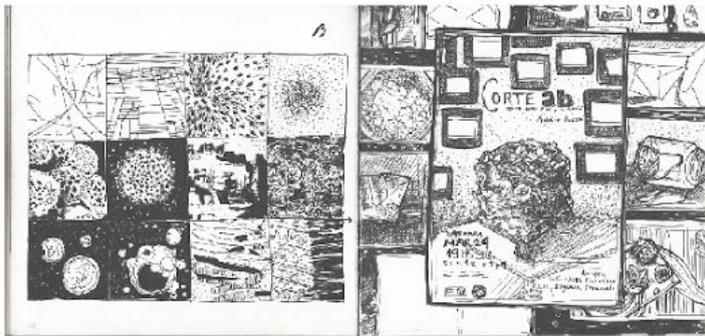


POSTULADO VISUAL (II)



CUERPO LABORATORIO





Repositorio digital:

Recorrido de la muestra:

https://www.youtube.com/watch?v=wQaKGQneRng&list=PLnxog_79Q4A57IjicXDjWNYTU31FmQgfM

Espacio 1: Panel

https://www.youtube.com/watch?v=8yfbNEKe8ws&list=PLnxog_79Q4A57IjicXDjWNYTU31FmQgfM&index=3

Espacio 3: Laboratorio

https://www.youtube.com/watch?v=-UcqLaDgDy8&list=PLnxog_79Q4A57IjicXDjWNYTU31FmQgfM&index=2

Espacio 4: Pasaje. Muestras

https://www.youtube.com/watch?v=IIT-rjZ8bqQ&list=PLnxog_79Q4A57IjicXDjWNYTU31FmQgfM&index=6

Proyección:

https://www.youtube.com/watch?v=3jvbPeqR-Rw&list=PLnxog_79Q4A57IjicXDjWNYTU31FmQgfM&index=5

Audiovisual: S/Z

https://www.youtube.com/watch?v=5N-AXzYBTGI&list=PLnxog_79Q4A57IjicXDjWNYTU31FmQgfM&index=7

Espacio 5: Compilaciones. Sala de lectura.

https://www.youtube.com/watch?v=4tR4q-KEhZA&list=PLnxog_79Q4A57IjicXDjWNYTU31FmQgfM&index=4

Material fotográfico:

<https://flic.kr/s/aHsmkbUyx4>

Compilaciones realizadas:

Cuerpo-desplazamiento.

https://issuu.com/home/published/postulado_visual_iii_-_cuerpo_despl

Cuerpo-laboratorio.

https://issuu.com/home/published/postulado_visual_ii_-_cuerpo_labora

Cuerpo- Registro ab.

https://issuu.com/home/published/registro_ab_-_2015-_agustin_bucari