

Flujo de recuperación de imágenes. Tres episodios del arte argentino actual

Image retrieving flow.

Three episodes of Argentine contemporary art



Paula La Rocca

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Instituto de Humanidades

Córdoba, Argentina

paularocca@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-5696-4920>

Recibido: 22/02/2022 - Aceptado con modificaciones: 18/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38503>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/j398pqjv2>

Resumen

Este artículo busca delimitar una zona de experimentaciones estéticas en el campo del arte argentino de las últimas décadas. Proponemos tres escenas, *Sistema Copiador* (2020) de Hernán Camoletto, *A la sombra de un granado en flor* y *Trabajos Prácticos* (2021) de Leticia Obeid y una obra *Sin Título* de Verónica Meloni expuesta en 2018. Partimos de ellas con las siguientes preguntas: ¿Cómo decidir si estas imágenes son contemporáneas? ¿En qué punto se alejan de lo actual para remontar el presente? Para avanzar sobre esos interrogantes analizamos las poéticas señaladas desde

Palabras clave

Arte argentino, Arte contemporáneo, Originalidad, Archivo, Teoría imaginada

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Reflexiones / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



tres perspectivas. Primero, como flujos de recuperación de imágenes. Luego, en cuanto obras que construyen redes de citación. Finalmente, en tanto formas de revitalización de los archivos de la cultura. Desde allí avanzamos sobre algunas premisas para conformar el horizonte de lo que proponemos llamar una *teoría imaginada*.

Abstract

This article aims to delimit an area for aesthetic experimentation in the field of Argentinian art in the last decades. We propose three scenes: *Sistema Copiador* (2020), by Hernán Camoletto, *A la sombra de un granado en flor* and *Trabajos prácticos* (2021), by Leticia Obeid, and an untitled piece by Verónica Meloni exhibited in 2018. We take them as a starting point, asking these questions: How can we decide if these images are contemporary or not? Where do they stray from their actuality and how do they come along at the present? To explore these questions, we analyze the mentioned poetics from three perspectives. First, as image retrieving flows. Then, as artworks that create citation networks. Finally, as ways of revitalizing culture archives. From there, we move forward to make up the horizon of what we propose to call an *imagined theory*.

Key words

Argentinian art,
Contemporary art,
Originality, Archive,
Imagined theory

todos somos devorados por
la fiebre de la historia
Friedrich Nietzsche

En los últimos años es creciente el interés, en diferentes lugares de la crítica, por estudiar los procesos estéticos del presente. Tanto en literatura cuanto en artes la fascinación por lo contemporáneo asume la forma del ensayo o de la reflexión académica. En estos casos, las genealogías o los mapas, cuando consignan las zonas problemáticas del terreno de estudios, tienden a marcar hitos de un tiempo muy cercano. Así también sus imágenes son casi coincidentes con la misma escritura. De allí que la recuperación de un texto como el de Agamben (2011), “¿Qué es lo contemporáneo?”, haya surgido con fuerza en los análisis de los más diversos autores y se hayan consignado sus posibles derivas y modulaciones.

Estas propuestas articulan los materiales estéticos con lecturas disímiles, las de la filosofía, la literatura, la crítica, la teoría. Cada vez con mayor frecuencia las disciplinas estudian el presente para fundar futuros posibles o arriesgar ficciones de escenarios venideros. En tal dirección este artículo¹ recupera escenas del arte para comentar sus proveniencias, conjeturar sus derivas y pensar en términos de una *teoría imaginada* sus inflexiones.

En lo que sigue trabajaremos con tres episodios del arte argentino, *Los caprichos* (2020) de Hernán Camoletto, *A la sombra de un granado en flor* y *Trabajos Prácticos* (2021) de Leticia Obeid y una obra *Sin título* de Verónica Meloni (2018). Quisiéramos revisar en el análisis cómo la coincidencia temporal de surgimiento de estas obras y el modo que tienen de ser contemporáneas permite configurar una zona de vitalidad para las artes. Fuera ya del paradigma de ruptura-novedad que ha sido largamente discutido –y cuya progresión puede leerse en el artículo de Neuburger (2020)– buscaremos consignar un escenario de continuidades y variaciones en los materiales para precisar la potencia política de sus propuestas.

Es decir, lejos de valorar lo absolutamente nuevo de estas producciones, o también, en el sentido que sugiere Agamben, lejos de valorar únicamente la actualidad de su reciente aparición, nos orientamos más bien a considerar los desplazamientos en el uso de materiales, la recuperación de técnicas tradicionales y con ello observar, en consecuencia, cómo desafían la pertenencia a su tiempo cronológico. Esperamos que esa distinción permanezca a lo largo de este estudio porque, como dice el autor, lo contemporáneo atraviesa el tiempo sin acomodarse del todo a sus pretensiones, persiste desfasado de su cronología y por ello sus formas están necesariamente escindidas (Agamben, 2011). En esa dirección, lo contemporáneo es distinto de lo actual.

¹ El presente artículo se enmarca en el proyecto de Tesis Doctoral titulado “Materiales impropios. Procedimientos y soportes compositivos en poéticas visuales contemporáneas” de la Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Doctorado en Letras. La investigación está financiada con una beca de CONICET.

Pensar el presente es situarse, entonces, en el filo de lo posible, en la imaginación de lo que acontece mientras una forma coyuntural busca imprimirse o pasar por la pequeña grieta del futuro, rajando la más comprobable actualidad. Por ello analizaremos las poéticas señaladas desde tres perspectivas. Primero, como flujos de recuperación de imágenes, luego en cuanto son obras que participan de redes de citación. Por último, en tanto formas de revitalización de los archivos de la cultura.

¿Cómo orientarnos entonces en este terreno ficcional, un escenario de tiempos remotos convocados en imágenes? O también ¿cómo reconocernos contemporáneos de un presente que no podemos diferenciar más que a partir de la cercanía de algunos objetos o de algunas escrituras que salvamos del caudal del tiempo? Cuando pensaba en los últimos textos de su colega y amiga Josefina Ludmer, la crítica literaria argentina Sandra Contreras (2010) decía que conforman un intento de diálogo con escrituras que “acaban de aparecer” (p. 2). Mostraba cómo esa condición es lo que intriga y a la vez complejiza la relación con ellas. Si extendemos esta narrativa hacia un régimen conjunto de la visualidad, las imágenes conforman también dispositivos para acercarnos a lo que sucede, y su manera de estar en el presente invita a la tarea crítica. Animadas por una lectura *con el presente, en el presente* en las ficciones actuales insiste una politicidad, una vía de lectura y una manera de mirar.

Entonces, ¿es posible decidir si estas imágenes que proponemos son contemporáneas? ¿de qué otras imágenes se distinguen, de cuáles no pueden despegarse, por qué están juntas? Quizá habría que armar alrededor de ellas una especie de atlas, no ya el de los célebres paneles que llevaron a Aby Warburg a conformar su método, sino en todo caso uno más modesto, uno más entre otros intentos –recordemos el de Richter (1972) o el atlas portátil de Speranza (2012)– para trabajar sus vecindades subterráneas.

Esperamos entonces establecer un salto sencillo, una breve coreografía de la imaginación para pensar unos textos que no son tales, unas imágenes tensadas en la lengua, pequeños registros vitales desplazados e incompletos. Así, a partir de trazos o vestigios y en la observación de las piezas recogidas diferenciamos una zona de experimentaciones estéticas.

Los caprichos (2020) integran un proyecto mayor en la obra del artista santafesino Hernán Camoletto (San Jorge, 1976). Están pintados sobre un papel translúcido rescatado de un viejo libro copiador oficio, de tapas de cuerina negra. Al momento de esta escritura son tres las secciones que componen su conjunto: caprichos, desvelos y ensamble. Cada una es una capa en la cual, con acrílico, el artista construye sitios de rememoración. Camoletto traslada sus motivos preferidos a la superficie de trabajo y con ese procedimiento, entre la memoria y la mirada subjetiva, compone un lugar material con los trazos. Lecturas propias, subrayados y citas

despiertan un mecanismo visual poético. Es decir, a partir de la técnica florecen sobre el soporte recuerdos y también afectos.

Así, las variaciones del *Sistema Copiador* dibujan el detalle de lo que se ha observado a lo largo del tiempo. Sea para capturar, imitar o practicar pide prestadas marcas singulares de otros artistas. Las reposiciona con la delicadeza de lo que pasa por el corazón. Pero allí es donde se agrega un pliegue: a la experiencia con la materia del trabajo y al *detour* onírico del recuerdo el papel de copiador agrega un guiño, suma un signo de interrogación dirigido al célebre tópico sobre la originalidad de lo producido en artes. Las escenas elegidas forman un paisaje de mezclas entre lo aprendido y lo que está por producirse, entre lo leído o trazado por alguien más y el pulso de lo nuevo.

En esas decisiones parece instalarse el contenido vital de estas imágenes. Cada una cuenta una historia sobre aquello que vuelve, sobreviviente, a pesar del tiempo. En esos tránsitos se configura una comunidad mixta: entre la apropiación de la técnica, por una parte, y la contemplación del trabajo ajeno y su rastro en la memoria, por otra. Pero además las imágenes recuperadas invitan a revivir lo que del pasado llega al presente, tienden hacia el *ahora* la posibilidad de trabajar nuevamente los recuerdos. Sus mixturas son las de una memoria antojadiza que en *Ensamble*, por ejemplo, trae el pulso de Filippo de Pisis o de Pang Yuliang, vestigios de las voces de Anne Carson, de Sara Gallardo, de Gabriela Milone. Calculando las distancias, a veces más



Imagen 1: Camoletto, H. (2021). *Los caprichos* [acrílico sobre papel vegetal de libro copiador 32 x 24 cm]. Rosario, Argentina. Cortesía del artista.

cerca, otras más lejos, Camoletto inventa en estos tránsitos su contemporaneidad.

La superposición material del copiador hace del canon o de la tradición un terreno donde pensar lo propio, pero en la singularidad de un trazo que sabe siempre compartido. De allí la apuesta de escenificar en las superficies de la papelería el cuadro íntimo del recuerdo y explorar entonces toda una red de mutaciones formales.

Así, si como dice Didi-Huberman (2012) “cada vez que ponemos los ojos en una imagen deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición” (p. 18.), podríamos desenterrar en la obra de Camoletto esos recuerdos comunes imaginando cómo llegan, anacrónicos, a dar respuestas a un tiempo otro. Pero también la apuesta formal logra señalar una autoría impropia. Pues si bien se reconoce el *capricho* singular del artista, a la vez esa autoría cruza territorios, alza fronteras, muestra cómo los flujos vitales de estas imágenes que salvan, que sostienen, son compuestas siempre en conjunto (en el reciclaje de las formas, del soporte y de los aprendizajes). Esto es, muestran los modos

como se organizan los encuentros estéticos en las coordenadas rotas del tiempo que vivimos.

Así, el *Sistema Copiador* es la evidencia material de una manera de hacer: arma floreros o poemas en lugar de secuenciar los áridos terrenos del presente, usa el papel para inscribir, trazar vías, puentes, para señalar lugares de descanso o bifurcaciones en el campo del arte contemporáneo. Es decir, hace un llamado a la composición cotidiana, desde la noche más solitaria, para no descuidar la formación colectiva de un imprescindible *work in progress*.

Agamben (2011) dice que para saber cuán cerca estamos de las tinieblas de lo contemporáneo es necesario mirar oblicuamente. Porque,



Imagen 2: Obeid, L. (2021). *Trabajos prácticos* [video]. Buenos Aires, Argentina. Cortesía de la artista.

insiste, contemporáneo es quien ve en la neblina oscura de su tiempo el reverso de las luces cegadoras de lo actual (p. 22). Esa mirada configura una acción, porque así como cede al paso del tiempo, lo hace con ojos atentos. Por eso, hace poco en la ciudad de Córdoba era notable la llegada de algunas artistas y escritoras a los museos más antiguos del centro de la ciudad, museos religiosos o museos asociados a diferentes momentos del Vireynato del Río de la Plata y al mapa jesuítico, tan conocido en los recorridos turísticos de la capital de la provincia. El eco de una *Córdoba, corazón de mi país*² reverberaba en ellas, reavivando en la imaginación los cruces de caminos, las vías internas, las proyecciones trazadas desde allí hacia el oeste, al norte, desde el centro hacia el sur o hacia Buenos Aires.

Así, cuando se estrena *A la sombra de un granado en flor* (2021), último video de Leticia Obeid (Córdoba, 1975) en el Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte, su novedad parece ingresar en un extraño fulgor subterráneo conformado por diferentes obras en red que implícitamente se citan sin salir del todo a la superficie. Ellas coinciden en una frontera indecible entre la alta cultura y lo perdido en el folklore vernáculo. Los recorridos que componen se inscriben en la larga duración de estas instituciones que han sobrevivido en el tiempo transformando sus fines y sus ámbitos de irradiación.

2 Con estas palabras el Gobierno de Córdoba, de signo justicialista, da cuenta de la posición estratégica de la provincia en la geografía del país. Introducimos el slogan porque la relación entre arte, vida y política que trabajamos aquí se vincula con problemas coyunturales específicos asociados a la espacialidad y al territorio.

Obeid arma una selección personal con el registro de inventario del museo. Del orden del catálogo, del cual disponía para su proyecto, extrajo un conjunto de imágenes que intercala con recuerdos. Podríamos preguntar, entonces, en esta segunda escena ¿cómo llegar al presente desde una colección de objetos catalogados, reubicados, apaciguados por la nomenclatura del archivo? ¿cómo retornan esos objetos, bajo qué pautas, con qué carácter? Las preguntas pueden ayudar a distinguir un movimiento de transposición en Obeid, porque la artista recupera con las imágenes la experiencia de recorrer ese mismo edificio en otro tiempo, en la época en que se mudó a la capital cordobesa para estudiar artes. Mientras pasan los objetos que toma del fondo documental, una voz en *off* les agrega un relato. Con ese recurso el video adquiere un carácter de intimidad. Como afirma Walter Benjamin en un breve texto de 1931 titulado “Voy a desembalar mi biblioteca” coleccionar es un intento de ordenar el pasado. Ese orden, dice Benjamin (2010), “es solamente un dique contra la riada de recuerdos que va inundando al coleccionista” (p. 337). El dique aquí es la voz en *off* de Obeid.

Así, más que repetir una nomenclatura, en efecto, este es un ejercicio de extracciones disimulado bajo la lengua de la historia. Obeid toma las piezas del acervo, las ficciona, devuelve una parte al espectador, pero arma con el conjunto una autobiografía de juventud. Es el uso de los archivos, la posibilidad de abrirlos desde los espacios del arte lo que expone. Para narrar el relato de una vida la artista desempolva

unos zapatos viejos: mientras vemos las fotos de diferentes calzados en pantalla –rastros de un tiempo anterior unidos por el domicilio en el museo– Obeid recuerda sus propios pasos por el centro de Córdoba cuando recién llegada a la ciudad intentaba memorizar sus calles. Así logra recorrer en video, con apenas pocas fotos y unos croquis antiguos hallados en el fondo documental, aquellas calles de la zona mayorista donde se ubicaba su departamento de alquiler.

Son muchos años pero no obstante, por la elección del soporte y por la forma del relato, es decir, por el recurso formal, Obeid es contemporánea de los objetos centenarios del catálogo del museo. Sus latencias cruzan el pasado histórico, la juventud y el presente de la producción, cada

pieza recorre todas esas distancias. O dicho de otro modo, puede verse en video cómo las escenas integran un tiempo apropiado y revuelto. En el frenesí de unas sillas que pasan cuadro por cuadro a toda velocidad o luego, en la mano de Obeid cuando repasa bordes calcando imágenes fotográficas del archivo transcurre un tiempo hecho de piezas multiplicadas en un montaje delicado entre materia y vida.

En 2018 la Galería Hache de Buenos Aires, en una coproducción con El Gran Vidrio, montó una muestra titulada *Su aspecto es criminal, su corazón divino*. Veronica Meloni (Córdoba, 1974) colocó algunas de sus piezas en ese espacio. Una de ellas, en particular, presenta un problema del

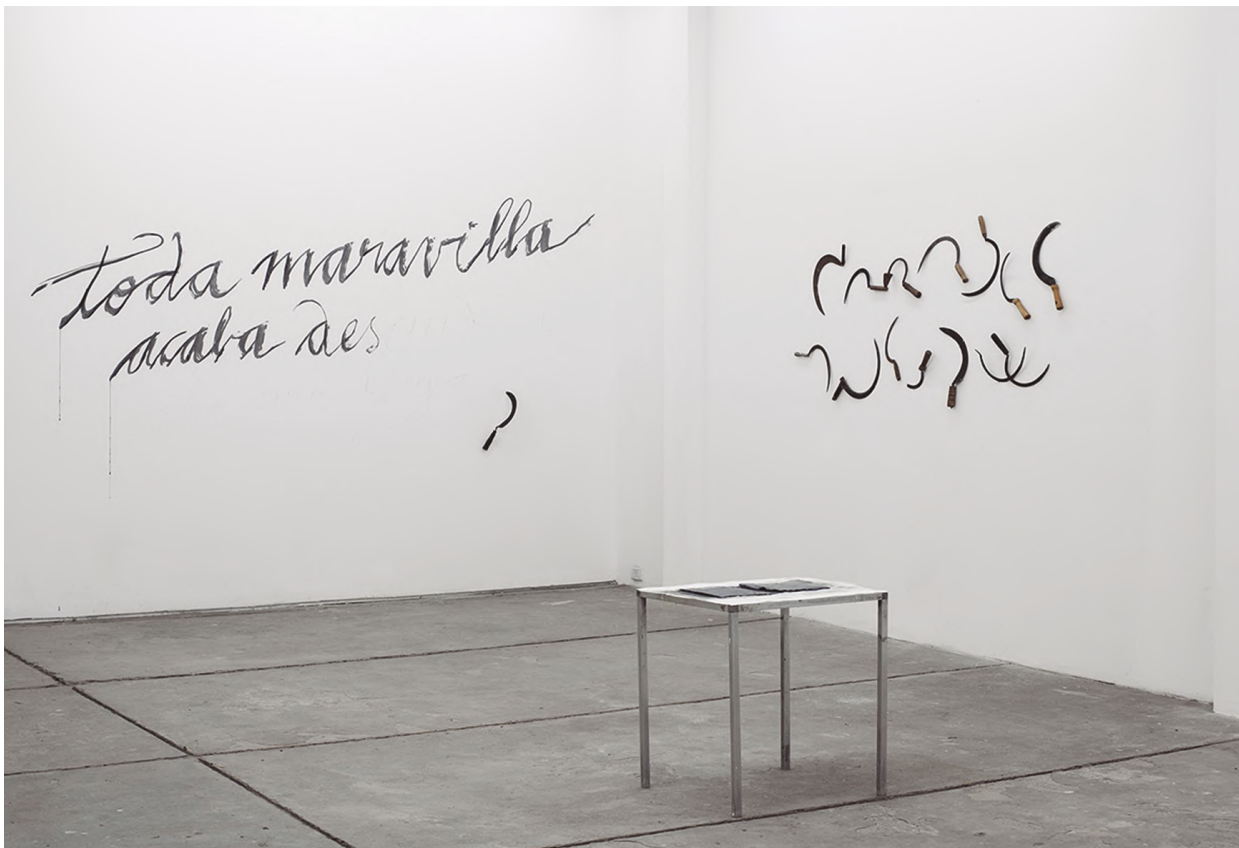


Imagen 3: Meloni, V. (2018). *Sin título* [Instalación. Tinta, hoz y objetos sobre durlock]. Fotografía de I. Iasparra. Buenos Aires, Argentina. Cortesía de la artista.

lenguaje. Es una obra sin título, escrita o punzada con una hoz de una colección de hoces que ella coloca en exhibición en una pared contigua a la frase escrita de la cual nos ocupamos. En el texto se lee: “toda maravilla acaba des” y la última ese, delineada ya casi sin tinta, desvanecida, queda en suspenso y se completa en relación con la pared blanca sobre la que se apoya.

La frase se sostiene con cierta elegancia, en una cursiva anticuada que convive en conflicto con los artefactos que la rodean. Todo en un espacio a medio derrumbar tomado por los tonos grisáceos que predominan entre la oposición del blanco de las paredes y el negro de las estructuras metálicas de Eugenia Calvo o sus dibujos; grises que se distinguen incluso entre las hojas caladas de Lucas di Pascuale y los rasguños de Susana Gamarra (que al parecer intentan interrumpir el recorrido visual con sus colores primarios, pero apenas salpican tímidamente el paisaje monocromático); un contraste que dialoga con el grafito de Elena Loson o el negro de las letras dispersas de Ivana Vollaro, las cuales completan la propuesta de la exhibición porteña.

De Meloni quisiéramos decir, entonces, que muestra allí un poema inconcluso. Una escritura interrumpida por la falta de tinta o por la pereza de escribir, quizá expresión misma del agotamiento de quien quiere decir algo ya sabido, algo para nada nuevo. Porque no es en la sintaxis o en la gramática donde el verso cobra forma definitiva, sino en el modo preciso en que las palabras se inscriben sobre la pared. Ese cruce es la clave desde donde quisiéramos enfocar un problema

que atraviesa la cuestión de los soportes en el terreno mixto del arte contemporáneo y la poesía en sus derivas visuales³. En los soportes fijos aparece una idea específica de espacialidad que en el establecimiento definitivo de la virtualidad aún está en vigencia. En este sentido, si la hegemonía de los medios impresos ha acarreado un cierto reparto visual de la información, hay un proceso de reestructuración del pensamiento que puede explorarse a la luz de las posibilidades técnicas del presente.

Hay una expresión conocida de Libertella (1990) respecto de la obra de Mirtha Dermisache, dice que la tarea de la artista es de un “desarme del medio” (p. 24). Libertella usa la expresión para referirse a los tabloides sobre los que ella despliega sus grafismos. Buscaremos resituar ese diagnóstico para la obra de Meloni. Pues en su obra es visible la superposición de capas: en el paso del soporte papel, materia tradicional de la escritura, al soporte en pared hay una insistencia que subraya la importancia de la hendidura y del agregado de la tinta para la escritura. Es decir, por sobre la precisión semántica o gramatical y por sobre la velocidad comunicativa de la expresión, la condición formal del agregado de materia es lo que otorga densidad a su gesto de escritura.

3 Como dijimos, este artículo forma parte de una investigación en curso. Allí las diferentes poéticas que analizamos, entre las cuales se encuentra la de Verónica Meloni, se inscriben en la estela de los conceptualismos latinoamericanos y de la discusión entre materialidad y desmaterialización que abarcó buena parte de sus búsquedas. Las agrupamos bajo el nombre de *poéticas visuales* para señalar el cruce entre dos territorios de experimentación. Consideraciones más amplias de estos temas están trabajadas en “Materialidad, desmaterialización. La imaginación territorial conceptualista” del libro *Pulsiones materiales* (La Rocca, 2022).

Por ello, la relación entre los disponibles técnicos, la composición y las materialidades constituye el tercer orden de este artículo.

Con el trazo de la hoz que raja el blanco del muro y en la tinta que se añade a esa rajadura reaparece la movilidad de un cuerpo que lleva y trae del tintero al soporte la materia que añade. La posibilidad de agregar capas en un soporte fijo, en este caso la elección de la pared, cita la técnica del montaje tan apreciada por los artistas del siglo XX. Pero la escala de la frase exhibe además el gesto agrandado de una promesa arrancada a la hoz como instrumento para escribir. La obra de Meloni trae póstuma y efímera la tradición de la hoz y el martillo, un archivo de la cultura contemporánea que vuelve desplazado a interrogar sobre la fuerza material del presente.

De esta escritura, de su escala singular, podríamos deslizarnos sutilmente, sobre el final, hacia el pulso tembloroso de una serie de firmas. Leticia Obeid tiene una cierta afición: calca la firma del Marqués de Sobremonte o la de la profesora Aida Carballo, también la del crítico alemán Walter Benjamin. De esas reproducciones surgen unos contornos miméticos. Hay una fuerte similitud entre original y calcado, pero Obeid prefiere hacer ver lo inimitable entre los trazos. Cuando en *Trabajos Prácticos* (2021) muestra el ejercicio de la transposición, hoja sobre hoja o la hoja sobre una pantalla, la fuente de abajo se trasluce y muestra la firma original. Puede verse en el video la mano, la lapicera y la hoja de calcar. Lo llamativo es que no falsifica, sino

que hace pasar por su pulso uno ajeno, superponiéndose. Hay una insistencia en la mano de la artista, instrumento o sostén de una transformación perdurable sobre las cosas. En efecto, no es solo un traslado, más bien es la variación o práctica de un desvío.

Con las firmas insiste en una clave recurrente de su obra, cada intento parece ensanchar las linealidades teleológicas, socava la inercia apática de las cosas y siempre registra el episodio en video. Así, Obeid prueba retener el momento en que la tinta pasa por la hendidura de lo inscrito. Quizá, podríamos inferir, haya allí un recuerdo de la infancia en las afueras de la ciudad capital, el recuerdo de las máquinas del arado en los campos del crecimiento sojero, sus surcos permanentes, su forma de tallar la tierra y de modificar su fisonomía. El proyecto colectivo nacional que la artista mira mientras pasea lleva a esta compulsión por acercarse lo más posible al lenguaje del surco, a la grafía de una lengua incomprensible, grabándola. Lejos de detenerse frente a la letra, el dibujo de la tierra sobrepasa el territorio del recuerdo. El ensanchamiento plástico cruza los campos del arado, los ríos o caminos, pasa de las poéticas visuales a las poéticas literarias y excede así la percepción de un tiempo estable.

Desde ese cruce, lejos de una propuesta de falsificaciones, la artista busca con el calcado replegarse en el tiempo de alguien más. Lleva algo de ese pulso ajeno a la vivencia propia. Parece la escena de una demora que valora el tiempo, lo inútil y el trazo único de cada intento. Porque

¿qué hace una firma original sino incrustarse en la aporía de una voluntad verticalista respecto de la materia de trabajo? Y sin embargo ¿es posible permanecer aún hoy en ella, sostener el tiempo único de ese pulso subjetivo? La firma calcada, desfasada de sí o abierta a la superposición remueve el terreno de una autoría relativa, para encontrar, quizá, un flujo que no abandona el valor del trabajo, su posibilidad de circulación y venta, pero insiste en la tarea de imaginar una tradición entremezclada⁴, una imaginación metamorfoseada y conjunta.

TEORÍA IMAGINADA

Puestas lado a lado, en este recorrido, las obras forman una zona de exploración. Las escenas muestran cómo se construyen vínculos entre lo arcaico y lo reciente. Ellas exponen las relaciones entre lo que se pierde y lo que se recupera en la pincelada manual o el surco de la inscripción. En tanto participan de una manera de hacer, de un modo de conocimiento, configuran formaciones materiales complejas. Es decir, las obras no son solo resultados de una

serie de variaciones y lejos están de detener su movimiento cuando son expuestas o compradas para una colección. Una comunidad material se articula en torno a ellas.

Por ello quisiéramos finalizar con una última cuestión de orden reflexivo respecto de los abordajes teóricos en artes. En una publicación reciente Quaranta (2022) diagnosticaba una retracción de la crítica de arte. En su lugar, ubicaba la tarea de la curaduría como un espacio cuasi análogo, pero que según su perspectiva se acomoda mejor a las transformaciones contemporáneas del campo. Afirma la diferencia en los siguientes términos, dice: “El curador toca, pica, casi talla la pieza. Establece un contacto directo, intuitivo y racional”, en cambio el crítico “gira en torno de la pieza para determinar su valor, pero desde una mirada originalmente lejana”. Luego, casi inmediatamente acerca ambas posiciones, refiere a la curaduría como una extensión de la crítica “por otros medios” (p. 50).

En tal sentido quisiéramos sugerir la inclusión de la teoría en aquel debate. Así, los motivos que surgen de la lectura conjunta entre imágenes y conceptos conforman un paisaje propio en el territorio de las artes. En cuanto *teoría imaginada* pensamos esta relación, que está próxima a los acercamientos curatoriales, críticos o biográficos, pero que a la vez, constituye un espacio diferenciado. Modificándose según los movimientos de la disciplina y sus transformaciones, esta teoría ya no trabaja *sobre* las obras sino más bien construye *junto con* ellas un espacio.

⁴ En el XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (CAIA, 2021) Fernanda Pinta y Mariana Catalin conversan sobre lo contemporáneo en la mesa “El síntoma del final o el malestar de lo contemporáneo”. La historiadora comenta una lectura del fósil en la obra de Obeid. Si aquí nos ocupamos del arado en cuanto *rayadura* y rememoración, allí se desarma la escatología rígida de un futuro posthumano ante el trabajo de la artista en un museo de Ciencias Naturales. Así, de acuerdo a la lectura de Pinta, la geología más que traer tiempos anteriores se ubica en un vórtice entre presente, pasado y porvenir. La lectura de la historiadora insiste en la clave temporal para pensar la obra de Obeid, por eso sugerimos este material para su consulta. La conversación está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=I9v8PE4iPJM>.

Si el carácter horadado de las imágenes permite hurgar allí donde las reflexiones parecen vaciarse, entonces la *teoría imaginada* usa sus manos o pinzas para extraer de entre las cenizas, en los huecos abrasados de estas escenas, detalles menores que atan o ligan ideas inestables. Esa es la tendencia especulativa de la teoría, un vínculo coyuntural donde ensayar posibles escenarios y sedimentar comunidades futuras. Pues los ecos de la imagen llegan de temporadas anteriores, pero también del terreno rocoso de un futuro inhóspito que cobra forma y con el cual se trabaja para comprender en ese destino un tiempo todavía posible. Por ello el presente trepa, por un espacio a la vez alucinado e histórico y en ese trance inventa una manera de hacer de esta actualidad algo así como una morada.

Estar en el presente es arrojar anzuelos hacia otras épocas para revivir o imaginar ficciones inesperadas. En los registros de la historia, diarios personales, manuscritos, narraciones de viajes, encuentros posibles, insisten algunos paisajes conocidos. Ellos configuran cruces extemporáneos que lejos de ser una llave segura para abrir todas las puertas, un *anacronismo ganzúa* que permitiría mezclarlo todo sin distinción, es primero esas puertas y ventanas ya abiertas por las que nos asomamos a recoger un programa común para hacer el presente más habitable. Como con la *lucciola pasoliniana*, la acomoda-

dora de los antiguos cines –según lo cuenta Didi-Huberman (2012) en *Arde la imagen*– que con su linterna permitía avizorar lugares donde sentarse a mirar aún en penumbras las escenas previas al recomienzo de una película, del mismo modo, decimos, la bruma del presente se cruza con haces de luz. De tales encuentros surge la fisonomía singular, en el cada vez de la reposición estética, de un tiempo que toca y conmueve, sea por su hostilidad o por su apertura.

Ese tiempo indica un modo de estar que induce a la acción en el ritmo compositivo de una comunidad entremezclada. Desde allí podemos imaginar un futuro para las imágenes contemporáneas. Entre floreros y poemas, en la red de mutaciones formales y con sus temporalidades impuras, las imágenes y el pensamiento configuran una zona rica para la composición.

Cómo citar este artículo:

La Rocca, P. (2022). Flujo de recuperación de imágenes. Tres episodios del arte argentino actual. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38503>.

Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? (C. Sardoy, trad.). En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Benjamin, W. (1982). Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs (J. Aguirre, trad.). En *Discursos Interrumpidos* (pp. 89-135). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2010). Voy a desembalar mi biblioteca. Un discurso sobre el coleccionismo (J. Navarro Pérez, trad.). En *Obras Completas Libro IV, Vol. I* (pp. 337-345). Madrid: Abada.
- Contreras, S. (2010). Cuestiones de valor, énfasis del debate. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 15, pp. 1-10. Recuperado el 08/07/2022 de <https://www.cetycli.org/cboletines/contreras.pdf>.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve.
- La Rocca, P. (2022). Materialidad y desmaterialización. La imaginación territorial conceptualista. En J. Jorge. B. Zalazar (Comps.), *Pulsiones materiales*. Buenos Aires: Teseo. Recuperado el 08/07/2022 de <https://www.teseopress.com/pulsionesmateriales/chapter/materialidad-y-desmaterializacion-la-imaginacion/>.
- Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano.
- Neuburger, A. (2020). El presente y sus restos. Arte, literatura e imagen en la estética contemporánea. *La Palabra*, 37, pp. 41-56. Doi: <http://dx.doi.org/10.19053/01218530.n37.2020.8950>
- Quaranta, M. (2022). El avance de la curaduría frente a la retracción de la crítica. En S. Gil et al., *Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano 2021*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos Aires: Anagrama.

Biografía

Paula La Rocca

AUTORA

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente cursa el Doctorado en Letras en la misma Universidad con una beca de Conicet. Trabaja en el Instituto de Humanidades (IDH) en el área de la estética y la crítica. Desarrolla su actual investigación sobre la relación entre visualidad y escritura en poéticas contemporáneas. Es Profesora Adscripta de la cátedra Elementos para una teoría del arte en la Facultad de Artes (UNC) y de la cátedra de Hermenéutica de la Escuela de Letras en la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).