

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023
El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y
Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 3

**ARTES, CIENCIA Y
VINCULACIÓN TECNOLÓGICA**



EJE 3: CIENCIA, VINCULACIÓN TECNOLÓGICA Y ARTES; 3.2: GLOCALIZACIÓN DE LOS AFECTOS Y REVISIONES DE LA CIENCIA A TRAVÉS DE LAS ARTES

El dibujo, brújula para aproximarse a la naturaleza. Representación y experiencia en la obra de Irene Kopelman

Mauricio Antonio Cerbellera (Universidad Nacional de Córdoba)

RESUMEN: Este texto analiza una serie de obras de la artista contemporánea argentina Irene Kopelman en donde el dibujo es el eje que articula prácticas, preguntas y saberes disciplinares específicos del arte y de las ciencias naturales. El caso a observar es un proyecto que se denominó Puntos Cardinales (2018) y consistió en una serie de colaboraciones con investigadores de varias disciplinas que trabajan en diferentes instituciones científicas y puntos geográficos de nuestro país. El corpus de obras está compuesto, principalmente, por dibujos, pero el proyecto incluyó, también, piezas pictóricas, instalaciones con fotografías y objetos y una publicación que reúne textos e imágenes.

La mirada del análisis se enfoca en estas publicaciones siguiendo los dibujos y el diario de campo de la artista. Analizo las estrategias (Gómez Molina, 2002) de dibujo que la artista utiliza en la aproximación a elementos naturales y los sentidos y las reflexiones que se desprenden de esta práctica, así como las proximidades y las distancias con la tradición de la ilustración científica (Lois, 2021). Me interesa particularmente pensar cómo las estrategias de dibujo y la escritura reflexiva de la artista en el momento de producción de las obras

pueden ayudar a revisar las maneras en que la ciencia y el arte se acercan, se estudian y representan a la naturaleza y a los mundos no-humanos. Estas reflexiones desde la poética de la obra abren interrogantes para pensar posibles vínculos y experiencias con los territorios, las fuerzas y las materialidades que los conforman.

Palabras clave: Dibujo; Naturaleza; Estrategias; Ilustración científica; Arte contemporáneo.

Y Prince no quiere ser un mero copista de la realidad, un notario de las costumbres y los paisajes. Prince anhela otro tipo de contacto con las fuerzas de la vida.

(Peregrino Transparente, Juan Cárdenas)

Introducción

En este texto se presentará un análisis de una serie de obras de Irene Kopelman, artista argentina radicada en Países Bajos, en donde el dibujo es el eje que me permite articular preguntas sobre algunas prácticas y saberes disciplinares específicos del arte y de las ciencias naturales. A lo largo de este texto analizo las estrategias de dibujo que la artista utiliza en la aproximación a elementos naturales, y los sentidos y las reflexiones que se desprenden de estas acciones. Me interesa, por un lado, pensar las estrategias de dibujo que, desde el arte contemporáneo y en contraste con la tradición de la ilustración científica, revisan las maneras en que la ciencia se acerca, estudia y representa a la naturaleza y, por otro, abrir interrogantes sobre las formas en que se vincula con los territorios, las fuerzas y las materialidades no-humanas que denominamos naturaleza.

Puntos Cardinales fue un proyecto realizado en 2018 por la artista de origen cordobés para el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y luego expuesto en el Museo

Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, de Córdoba. Este proyecto formó parte de una serie de investigaciones previas vinculadas al dibujo, denominadas *Notes on representation*, y consistió en una serie de procesos llevados a cabo junto con equipos científicos que trabajan en diferentes puntos del país; en su instancia expositiva se presentó como un montaje de dibujos, fotografías de registro de las experiencias, textos de cuadernos de campo y algunas piezas escultóricas o instalativas.

Me propongo pensar estas obras y procesos desde su poética, es decir, su dimensión del hacer, de la constitución o producción de los dibujos, de los procesos materiales que crean sentido. Para acercarnos a estos dibujos no los vamos a pensar solo en su cualidad de representaciones, siguiendo a Soto Calderón vamos a considerar que estas imágenes “no se proponen para representar una realidad, [sino que] son fundamentalmente un campo de exploración” (2020, p. 58), objetos que pueden ser interpretados o leídos, es decir, traducidos a discursos lingüísticos y que se encuentran inmersos en un entramado entre “visualidad, sistemas, instituciones y discursos” (Bertúa, 2023, p. 57). En este sentido, el diario de campo es clave para acceder a reflexiones y datos sobre la producción de las obras, el contexto y el material del que parte Kopelman para realizar su experiencia.

Analizo las acciones de la artista en el campo y ante el papel en blanco desde la idea de estrategia que propone Gómez Molina (2002), un modo de trabajo que pone la mirada en la astucia y la oportunidad del dibujante ante su “teatro de operaciones”, en donde priman la flexibilidad y la velocidad de respuesta frente a la contingencia del escenario antes que los métodos preestablecidos de trabajo que prescriben un resultado. Para contrastar, voy a tener en cuenta las proximidades y distancias que estas obras proponen con las tradiciones de la ilustración científica y las imágenes de viajes (Lois, 2021; Penhos, 2012).

La hipótesis de trabajo es que esta serie de obras exploran o podrían acercarse a “la agencialidad de todo lo existente más allá de la jerarquización antrópica” (Colectiva Materia, 2020) y nos proponemos tratar de pensar qué lugar ocupa el dibujo en estas

aproximaciones, si facilita o limita el vínculo con las agencias no humanas, de ahí la imagen de la brújula que utilizo en el título. El texto sigue una serie de piezas que creemos hacen un movimiento de acercamiento, inmersión y luego apertura a eso que denominamos naturaleza.

ACERCAMIENTO

Esta serie está constituida por fragmentos del diario de campo y fotografías, ambos registros realizados por la artista durante el viaje a Corrientes y a Entre Ríos con biólogos del Instituto Multidisciplinario de Biología Vegetal (IMBIV) de la Universidad Nacional de Córdoba - CONICET. En el diario aparecen reflexiones, anotaciones de la observación del trabajo del equipo científico y dibujos de las flores que fueron el objeto de la expedición. En los cuadernos de campo hay reflexiones sobre la experiencia, el trabajo de los biólogos, el proceso de trabajo de la misma artista y dibujos de las flores. Las fotografías en la publicación y expuestas en la muestra son secuencias en donde se observa un movimiento de cámara, como una aproximación, que va de planos generales del ambiente donde crece la flor, a comunidades e individuos de la planta y primeros planos donde solo puede verse una inflorescencia individual. Al elegir estos dos lenguajes para dar cuenta de la experiencia, la artista se inscribe en una tradición moderna que desde los siglos XVIII y XIX hacen del texto y de la imagen los recursos privilegiados para el registro de un viaje (Penhos, 2012).

Lo que resalta en un primer momento del diario es la insistencia de Kopelman en la ausencia de ideas para comenzar una obra durante los días de búsqueda de la, difícil de hallar, *Nierembergia*. Este hecho parece hacer reflexionar a la artista sobre la observación y la distancia de observadora de eso que es testigo. Prestando atención sobre los cuerpos de los científicos, buscando especímenes y esperando polinizadores, se vuelve consciente de su propio cuerpo y de los otros factores que intervienen en el trabajo de campo. “La zona es muy caliente, el sol furioso” (Kopelman, 2019, p. 5), “el papel empieza a reflejar incómodo y

el sol empieza a afectar el pensamiento, ya me habían avisado que hacía calor” (2019, p. 6). En la forma de trabajo de Kopelman en esta experiencia podemos encontrar una de las propuestas de Gómez Molina (2002) para pensar el dibujo contemporáneo. En el trabajo desde la estrategia la artista se distancia de la idea de método que le permita arribar a resultados esperados o con un fin propuesto de antemano, para trabajar desde la contingencia que se presenta en el campo, abierta a los escenarios cambiantes o impredecibles. Podemos agregar, en este caso particular, la interacción con elementos o fuerzas que exceden la voluntad humana. Esto es algo que vemos en este primer momento de producción, pero que es una constante en varios procesos de la serie, la aparición de eso que podemos definir con Latour como *actantes*, fuerzas que condicionan, operan, ayudan o restringen en una experiencia científica (citado por Bennett, 2002), en nuestro caso, en la construcción de la obra.

En un momento del diario, la artista se lamenta de toda la experiencia que no figurará en los informes científicos, de la búsqueda, las intuiciones, los recorridos, las decepciones y la alegría del hallazgo. “Actividad contemplativa si las hay, de paciencia, de estar, de concentrarse en lo micro” (2019, p. 4), “Paran en el campo por lugares que yo no alcanzo a detectar por qué, pero parecieran favorables para el crecimiento de la planta” (2019, p. 9). Observa en el saber de los biólogos la capacidad de hacer traducciones de las significaciones del mundo animal/vegetal (Colectiva Materia, 2021). Kopelman nombra la subjetividad que interviene en el trabajo de campo, pone en palabras los afectos que inciden en el proceso tanto propio como de los científicos. Se preocupa por el vínculo del cuerpo con eso que se observa. En este punto su obra tensiona un modo de concebir el vínculo con la naturaleza y al “introducir al cuerpo en la ecuación de la experiencia como una esfera que excede el sistema lingüístico obliga a considerar a la percepción/sensación como otros modos de cognición y significación para pensar negociaciones sociales y políticas” (Depetris Chauvin, 2019, p. 12). Cuerpos que afectan y pueden ser afectados forman parte de un complejo

entramado que incluye a la “naturaleza”, la acción humana, los modos de representación y enunciación de la ciencia y el arte, sus campos de validación.

En esta misma dirección, las reflexiones de la artista parecen ubicarse en ese punto en donde la separación sujeto/objeto es constitutiva del discurso y los métodos de la ciencia desde los siglos XVIII y XIX.

Yo ya entendí que lo máximo que alcanzaré a hacer es tomar estas notas y quizá no sea poco. Mis dibujos de flores son apenas un índice de su existencia, los dibujos no dan cuenta de la flor. Hay rasgos que están en ellas, unas líneas que están si las miro pero que no hacen que uno la perciba como es (2019, p. 13).

Kopelman parece, en la propia experiencia de campo, encontrarse con la imposibilidad de la separación entre sujeto y objeto, separación que la botánica y la ilustración científica (sus métodos, su modo de ver, sus representaciones), de alguna forma, sostienen. Un problema de larga data en el campo de la imagen, desde la cristalización de la perspectiva como fundamento de la representación en el Renacimiento, en donde el sujeto es un operador que ordena, jerarquiza, acomoda y enfoca el objeto para ser representado.

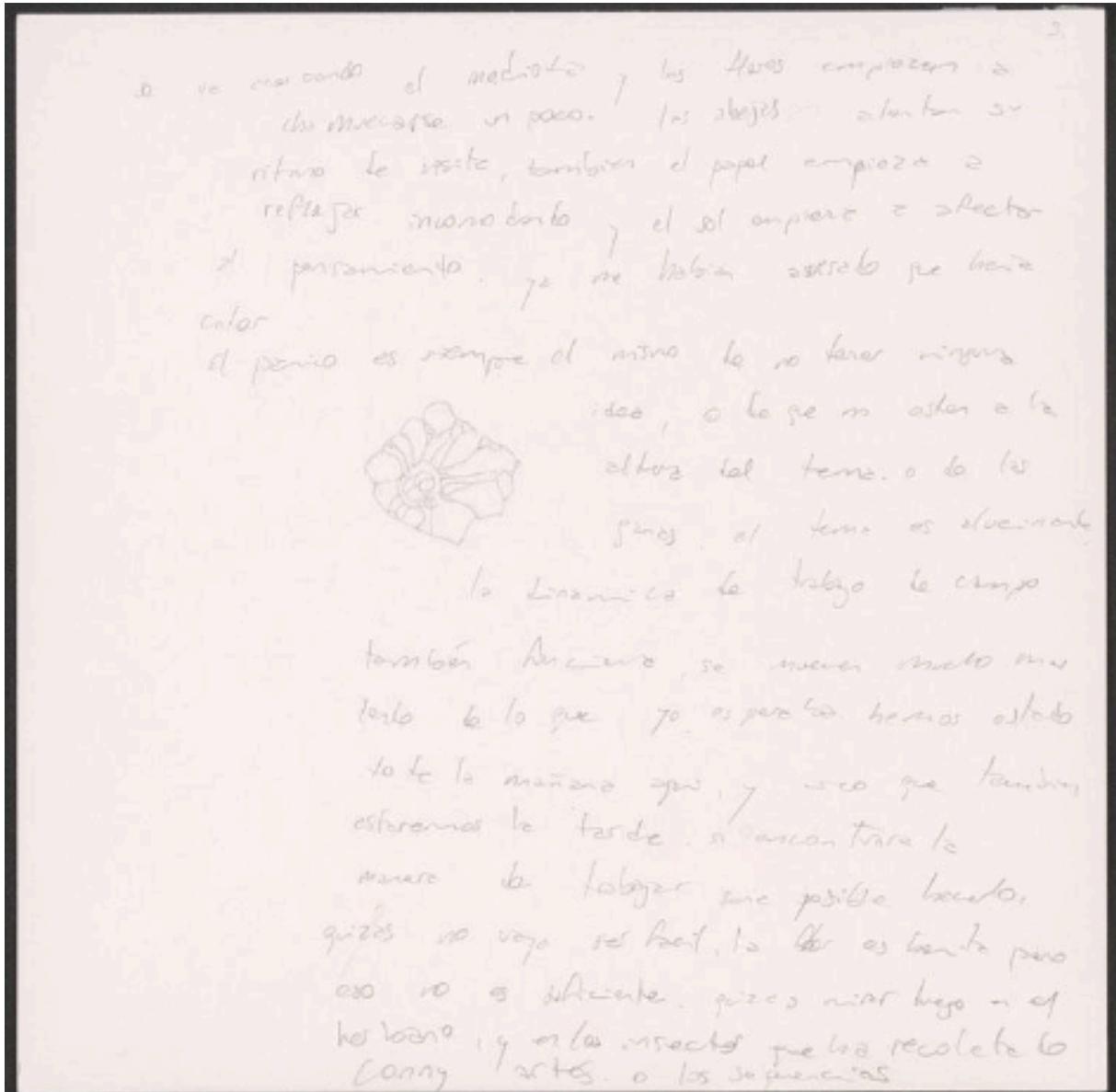


Imagen 1 – *Nierembergia trip*, lápiz sobre papel, 25x25 cm. Adaptado de Kopelman, I. (2019). *Cardinal points. Notes on representation*, Vol. 10. Roma publications

En el relato del diario aparecen también una serie de factores que el herbario, como primera instancia de abstracción del ejemplar, pero sobre todo la ilustración, dejan afuera. Las particularidades y las contingencias del entorno de la planta antes de su recolección y la interacción con el ambiente que la rodea: “Otra planta más apareció, como ajada, como si

algún bicho se la hubiera comido” (2019, p. 10). Interacciones con otros elementos no-humanos, los polinizadores: “hoy se trata de encontrar el lugar en que esté la florcita. Esperar que llegue la abeja —quedarse allí media hora y observar si la abeja se va o no y cuántas veces—” (2019, p. 4). El tiempo: “la florcita esta florece solo en determinada época del año, y la floración puede adelantarse o atrasarse. Incluso ellos, si no tienen una campaña exitosa, tienen que esperar un año entero para volver” (2019, p. 9). Parte de los procesos necesarios para crear una ilustración científica, para cumplir con sus funciones descriptiva y explicativa (Gómez López, 2005) tienen que ver con esta invisibilización y fijación en el tiempo. Se realiza una selección de información que construye un universal para llegar a lo que se denomina una imagen razonada (Lois, 2021). Se organiza el plano visual como diagrama, un dispositivo de visualización y jerarquización codificada de la información para ser interpretada por un ojo entrenado. En la ilustración científica, la planta aparece con una “disponibilidad” que rara vez sucede en su entorno y en un tiempo congelado en donde muchos estadios de la vida de la planta aparecen fijados en el dibujo, por ejemplo, la presencia de flores y frutos juntos. Esta suspensión necesaria para el conocimiento y la clasificación de la naturaleza está fuertemente ligada a la constitución de las ciencias y el sujeto moderno y del desarrollo histórico de un dispositivo del cuerpo, de la mirada y de la espacialidad, que es el museo de ciencias naturales (Colectiva Materia, 2021). En sus reflexiones, Kopelman parece encontrar un límite en el dibujo para evocar ese ensamblaje de cuerpos, saberes y sentidos que se da en el trabajo de campo; podríamos preguntarnos si encuentra lugar en el complejo montaje de elementos visuales y textuales que forman la exposición.



Imagen 2 – Lámina tomada de Hieronymus, G. (1886) Descripción ilustrada de las plantas que nacen espontáneamente en la República Argentina en *Actas*, Vol. II. Academia Nacional de Ciencias, Córdoba

INMERSIÓN. EL DIBUJO-FRONTERA

El trabajo en este viaje fue desarrollado con el apoyo y la orientación del equipo de investigación del Grupo de Ecología de Ambientes Costeros (GEAC) con sede en Puerto Madryn, provincia de Chubut, donde son estudiadas especies marinas invasoras que llegan a la costa argentina.

La artista realizó una estancia en un laboratorio en donde se estudiaban especies marinas que viajan, de un extremo del planeta al otro, adheridos en los cascos de los barcos cargueros de comercio internacional. En el laboratorio, estos organismos se encuentran vivos y fijados a soportes artificiales donde fueron atrapados en el mar para ser estudiados. La artista en este proyecto utiliza una lupa para observar aquello que dibuja. Los dibujos fueron realizados con lápiz en un formato estándar, donde la imagen se construye con líneas oscuras en contraste con un soporte blanco. Gómez Molina define este tipo de dibujos como dibujos de estudio, “que se limita a analizar de una manera aislada, casi autónoma, la relación con la naturaleza, la identidad de la representación o sus aspectos perceptivos, visuales” (2002, p. 48), sin embargo, en el relato de la experiencia, aparece otro punto donde centrar el análisis.

Lo que me interesa de esta experiencia que describe la artista en el diario, en relación con el modo de hacer los dibujos, es el acercamiento al espacio de frontera donde se encuentran estas formas de vida extrañas para ella. El dibujo y sus procedimientos de observación y acción se vuelven para la artista una forma de habitar esa frontera. El espacio geográfico donde se da este contacto interespecies es un puerto, un territorio donde se intercambian, entran y salen los flujos de mercadería y *commodities*, característicos del comercio internacional contemporáneo. Siguiendo a Goffard en *Paisajes hápticos* (2019), podemos entender la frontera como una superficie de contacto, un lugar donde se cruzan y se mezclan orígenes, temporalidades, se tocan dos mundos diferentes. Se encuentran las especies exóticas y las locales, los productos del otro lado del océano llegan y se van los granos y las materias primas extraídas del sur argentino.



Imagen 3 – *Invasive Species Madryn*, lápiz sobre papel 3030 cm. Adaptado de Kopelman, I. (2019). *Cardinal points. Notes on representation*, Vol. 10. Roma publications

El dibujo puede pensarse en esta obra como un dispositivo que permite permear la frontera entre lo acuático y lo que está por fuera del agua, la forma de vida marina y la humana. Permite hacer un contacto entre esos organismos y la mirada humana. En esta obra se destaca la condición táctil del dibujo, que permite recorrer y “tocar” objetos y materiales.

Como nos dice la etimología griega, háptico significa “capaz de entrar en contacto”. Como función de la piel, entonces, lo háptico —el sentido del tacto— constituye el contacto recíproco entre nosotros y el medio ambiente [...] Pero lo háptico también está relacionado con la kinestesia, la capacidad de nuestros cuerpos para sentir su propio movimiento en el espacio (Bruno, 2002, p. 6, citada por Depetris Chauvin, 2019).

En el diario encontramos preguntas que la artista se hace ante esas criaturas, un movimiento que va del desconocimiento a una inmersión en el modo de vida de lo

retratado: “¿Se encuentran fósiles de esto?, ¿Cómo se secan si mueren fuera del agua? ¿De dónde son?” (2019, p. 25). El dibujo y su condición táctil, háptica, de acción que recorre una superficie, el contorno de un cuerpo, sus movimientos y sus vibraciones nos pueden remitir a la idea de horizonte que se abre, espacios que entran en contacto. “[...] mirando el mar. Imaginando que lo que dibujo está abajo de esa superficie que parece lisa” (2019, p. 25).

A medida que los dibujos avanzan, Kopelman va entendiendo algunas dimensiones de la vida de estos organismos, va entrando en diálogo con esos cuerpos no-humanos:

es lindísimo dibujarlos, se abren y se cierran [...] Si no empiezo a dibujarlos cuando están abiertos, luego hay que esperar sus ritmos, esperar de vuelta que se cierren o se abran para poder terminar el dibujo. Parece que respiran
(2019, p. 27).

En relación con la propuesta que hago al comienzo de este texto, en esta serie de dibujos la artista se ubica en un lugar desplazado de la idea de representación como aquello que va a estar en lugar de la cosa, ante la mirada de otros, sino que su accionar, su práctica, se vuelve una estrategia de aproximación a esos cuerpos extraños. Si lo pensamos en términos de la ilustración científica, no hay ya distancia de la mirada que garantice objetividad y claridad en la representación, sino cercanía y contacto de materialidades diferentes. No hay pretensión de universalidad o intención documental, sino de conocimiento en la particularidad y en la contingencia. El dibujo funciona como una interfaz entre corporalidades, “[...] pensar el horizonte en términos de vecindades corporales significa superar su mera definición de límite visual que separa el cielo y la tierra (o el mar), y entenderlo como zona de fricción o superficie de contacto entre dos cuerpos —o dos territorios—” (Goffard, 2019, p. 66).

LO QUE SE ESCAPA

En este último apartado analizo un momento de la serie, compuesto únicamente por dibujos y fotografías de la experiencia *Campamento de Dibujo* realizada en Pampa de Achala, en el Parque Nacional Quebrada del Condorito, una propuesta en donde la artista invitó a trabajar a biólogos y público en general a tener diferentes experiencias en torno a los estudios sobre el ambiente, los organismos que lo componen, sus interacciones y la presencia y acción humana en el territorio.

Los dibujos que realizó en esa ocasión toman un instrumento de observación y medición de la biología denominado *cuadrata*. Este objeto es un marco de metal de 1 m de lado, que es arrojado con un procedimiento en el que interviene el azar para poder medir cantidades y diversidades de formas de vida en el suelo al interior de dicho perímetro y de esta forma poder hacer proyecciones y estadísticas de cantidades de especies y especímenes en un terreno.

Destacan, en los diarios de Kopelman, algunas dimensiones ya nombradas más arriba, vinculadas a las dificultades y a los condicionantes del clima y del entorno en relación con el proceso de dibujo. Los actantes que, con sus fuerzas y su poder, intervienen en cualquier aproximación a la naturaleza, ya sea desde los métodos del arte o desde los de la ciencia. “Tal y como predije, traería acá todo el equipamiento para que luego el clima igual traiga su constricción” (2019, p. 65), “ya he dejado un dibujo a medias, entre chaparrón y chaparrón, y la cuadrata ahí tirada entre los pastos” (2019, p. 67), “no será ni la última vez que cambie la escala de lo que veo por constricciones externas” (2019, p. 66).

La forma en que estas intervenciones son registradas y modifican el proceso de producción de las obras nos hacen visible la arbitrariedad del recorte, la necesaria separación y aislamiento de los elementos que constituyen un ecosistema en las representaciones científicas. Gran parte del registro del diario sigue en esa dirección: “El encuadre es la

selección, en lo poquito que queda dentro y todo lo que queda fuera. Un super recorte” (2019, p. 58), “ya he comenzado a tener ganas de salirme del encuadre o de correrlo para dibujar cositas”, “Es bueno ver de cerca algunas formas que parada y en la cuadrata no veo con definición” (2019, p. 60). Incluso empieza a tergiversar el método, a usar el instrumento científico de modo *sui generis*: “mi uso de la cuadrata es medio arbitrario, a veces elijo alguna especie que quiero que quede adentro. Al tirarla no solo se genera un encuadre, sino también una textura por la fuerza que ejerce el metal sobre los pastos” (2019, p. 61). Mediante este uso “profano” del dispositivo, logra visibilizar eso que nombramos más arriba, lo que las representaciones con fines ilustrativos dejan afuera, esta serie de dibujos dejan entrever una agencialidad no antropocentrada.



Imagen 4 – *Quadrata*, lápiz sobre papel 4040 cm. Adaptado de Kopelman, I. (2019). *Cardinal points. Notes on representation*, Vol. 10. Roma publications

Acá, nuevamente, nos sirve pensar la distancia con la ilustración botánica donde los instrumentos técnicos de observación y la configuración de diagramas logran “una *imagen razonada*, es decir, un dibujo que no representa ningún espécimen real, sino uno idealizado, perfeccionado, que fuera arquetípico de la especie” (Lois, 2021). Una imagen donde se ve a la planta separada del entorno, muchas veces “desarmada” en sus partes, jerarquizando o seleccionando información, con diferentes escalas en la representación de esas partes y a veces dando visibilidad a elementos para los que se utilizó una lupa o microscopio.

Creo que las reflexiones de Kopelman en su diario, citadas, y la forma de dibujar que adopta en este proyecto tensan esa forma tan codificada de representación. En las piezas que componen la serie de este viaje parece esforzarse en dibujar plantas, en particular haciendo énfasis en la contingencia, como la planta interactuaba con el entorno, con la materialidad misma de la *cuadrata*, con el viento y el sol. Estos dibujos y el vínculo que establece la artista con el entorno en este proyecto proponen una mirada y un actuar con los elementos del paisaje que se escapa de los métodos de la ciencia, para adentrarse, siguiendo a las otras partes del proyecto, en una mirada y en una acción sensible y que intenta dialogar o, al menos, ser afectada por fuera de los códigos convencionales con los diferentes elementos no-humanos del entorno, con los tiempos, las materias y las condiciones que se presentan en el territorio.

A MODO DE CIERRE

En este texto me propuse describir y analizar algunas obras de Irene Kopelman y contrastarlas con ideas y lecturas de bibliografía en torno al arte y a la naturaleza desde la perspectiva de los nuevos materialismos. A modo de ensayo propuse algunas aproximaciones a las obras del proyecto Puntos Cardinales a partir de las estrategias que la artista se da en el proceso de producción, en relación con el cuerpo, con los afectos y con

esos elementos de lo que denominamos naturaleza, que son objeto de estudio de los científicos con los que trabajó la artista. Como todo ensayo, estas reflexiones no agotan las posibles lecturas de las obras y son apenas líneas que podrían ser ampliadas o discutidas.

Creo que la obra de Irene Kopelman puede ser leída como una apuesta a la percepción y a la sensación como otros modelos de cognición y significación y que estas reflexiones pueden contribuir a pensar sobre la operatividad de las imágenes en esa dirección. En los análisis realizados, consideré el proceso de producción de las obras y las experiencias que hacen visible. Intenté ahondar en sus complejidades en términos de materialidad, la forma en que reformulan o tensan la separación sujeto/objeto de las ciencias y el arte, las maneras en que la artista se aproxima, y representar aquello denominado naturaleza, cómo se gestan los encuentros e interacciones con fuerzas y elementos que la constituyen.

Si bien de una forma sutil, podemos decir que parece la experimentación con agencialidades no antropocentradas en el modo de hacer las obras, en las reflexiones de la artista y en el montaje expositivo. En la forma que adquiere este último, ingresan también otras preguntas, vinculadas al lugar de los dispositivos museales o de los modos de enunciación de las ciencias, pero esto podría ser el tema de otro texto. En este punto me interesa traer un interrogante que hace Andermann en la introducción de *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*

¿Puede una experiencia estética proveer hoy un “saber ver” (y un saber tocar, oír, oler) que nos ayude a deshacer el ensamblaje técnico-cognitivo que nos constituyó como sujetos ante un mundo objetivado, al precio de habernos olvidado de las transferencias y agenciamientos que antecedieron y siguen sustentando esta doble constitución? (2018, p. 25).

La idea de trance que propone Andermann en la obra arriba citada nos puede servir para pensar esa forma de encuentro intensa con esos “objetos” de la naturaleza. La obra de arte

y su producción pueden ser una posibilidad de reencontrar o redimensionar aquello que las representaciones de la ciencia han dejado afuera en su desarrollo histórico. Queda resonando la pregunta del autor: si las obras de arte pueden proveernos de saberes y experiencias alternativas para estar en el mundo y convivir con las otredades no-humanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Pesados.

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.

Bertúa, P. (2023). *El trabajo de mirar. Saberes, prácticas y abordajes críticos de las imágenes*. Universidad Nacional de Quilmes.

Colectiva Materia (2020). Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana. En Holmes, B. et al. *La tierra ñe resistirá*. Casa Rio Lab. 215-222.

Colectiva Materia (2021). Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas. *Revista Heterotopías*, del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH, Volumen 4, N.º 8. Córdoba, diciembre de 2021, ISSN: 2618-2726.

Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons. DOI: 10.25154/book3.

<https://larcommons.net/site/books/m/10.25154/book3/>

Goffard, N. (2019). *Intramuros. Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Metales Pesados.

Gómez Molina, J. J. (coord.) (2002). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra.

Kopelman, I. (2018). *Cardinal Points* recuperado de:

<http://www.irenekopelman.com/projects/cardinal-points/> el 16 de octubre de 2022

Kopelman, I. (2019). *Cardinal points. Notes on representation Vol. 10*. Roma publications.

Lois, C. (2021). *Atlas de botánica argentina. La ilustración en el "Genera et plantarum argentinorum"*. Ampersand.

Penhos, M. (2012). Viajes, viajeros e imágenes: una relación necesaria. Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (eds.), *Travesías de la imagen. Historias del arte en la Argentina*. Centro Argentino de Investigadores de Arte/EDUNTREF, Archivos del CAIA IV, Tomo II.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.