

## NOTAS SOBRE UN ESTUDIO: *Ibidem*, aquí mismo

*“la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte”.* Susan Sontag, 1976.

### **.nota primera.**

Este texto surge de una conversación, es decir, de un intercambio, y pretende continuarlo.

Proseguir ese intercambio, con otros y otras, es practicar la propuesta de la artista: referir, citar, resistir la detención de la metonimia.

### **.nota segunda.**

Los trabajos que componen este estudio llevan a cabo un juego con la imagen.

En la década del cincuenta, el psicoanalista francés Jacques Lacan proponía que la constitución del *yo* se realiza recorriendo una vía que va “desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad –y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante”<sup>1</sup>. Los trabajos de Paula Anguita recorren este camino, pero en sentido inverso: exponen al observador a la fragmentación de aquello que debiera estar unido. Es así como los cuerpos que muestra no se mantienen como totalidades sin fisuras sino por breves lapsos temporales, que se corresponden con pequeños desplazamientos espaciales del observador. En cada uno de estos trabajos está presente la simiente del despedazamiento. Quien observa es invitado, si no es que obligado, a *realizar* la fragmentación de los cuerpos unitarios, de la imagen total, de la identidad.

En 1922, Freud escribía: “La visión de la cabeza de Medusa petrifica de horror, transforma en piedra a quien la mira”<sup>2</sup>. Es una cabeza decapitada, *fuera de lugar*. Tres años antes, explicaba que el sentimiento de lo ominoso nos invade cuando algo familiar, pero no consabido, aparece en un lugar y un momento desencajado: ver la propia mano despegada del resto del cuerpo, ver el interior afuera.<sup>3</sup>

### **.nota tercera.**

Seleccionar, seccionar, enfrascar, referir, son pasos de un ejercicio: *Índice de artisticidad*. ¿Ejercicio de anatomista? ¿de coleccionadora? ¿de asesina en serie? ¿de criminalista? ¿de detective? ¿de historiadora del arte? Siguiendo a Carlo Ginzburg, todas estas prácticas se inscriben en un mismo paradigma, que él ha llamado “indiciario” o “de inferencias indiciales”, elaborado hacia fines del siglo XIX en la convergencia de distintos campos de pensamiento. Ginzburg compara los métodos de Giovanni Morelli, Sigmund Freud, Sherlock Holmes (o Arthur Conan Doyle) y Alphonse Bertillon, destacando que en todos ellos se trata de un ejercicio de desciframiento, de develamiento de una “realidad más profunda, de otro modo inaferrable”<sup>4</sup>, a través de la pista dejada por detalles marginales, aparentemente intrascendentes, por la “escoria de la observación”<sup>5</sup>. Dada su insignificancia, estos rasgos escapan al control conciente de quien lleva a cabo la acción: aquí el criminal, allá el autor de una obra de arte. Tanto Bertillon, como Holmes, pretendían capturar al criminal, al reconvicto, a través de la forma del lóbulo de sus orejas. Freud pretendía descubrir el pivote del síntoma siguiendo huellas mnémicas, jirones de pensamiento, en fin, colofones.

En el campo de la historia del arte, Morelli desarrolla su método mientras propone decenas de nuevas atribuciones, en los más importantes museos de Europa. Denostado, tildado de positivista, sus vías parecían poner más en juego su formación médica, de anatomista, que su conocimiento en

<sup>1</sup> Lacan, J. (1998). “El Estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (1949), en *Escritos I*, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 90.

<sup>2</sup> Freud, S. (2007). “La cabeza de Medusa” (1940 [1922]), en *O.C. vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu, p. 270.

<sup>3</sup> Freud, S. (2007). “Lo ominoso” (1919), en *O.C., vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 215- 251.

<sup>4</sup> Ginzburg, C. (2008). “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” (1979), en *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa, p. 192.

<sup>5</sup> Freud, S. (2007). “El Moisés de Miguel Angel” (1914), en *O.C., vol. XIII*. Buenos Aires: Amorrortu, p. 227.

historia del arte. Sus libros están plagados de dibujos de lóbulos de orejas, de uñas, de manos. Así, escribe Wind, “cualquier museo de arte, estudiado por Morelli, adquiere de inmediato el aspecto de un museo criminal”<sup>6</sup>. Morelli *encuentra* al *verdadero* autor de una obra, a partir de detalles que pasan desapercibidos para otros, “de la misma forma en que un criminal es acusado por sus huellas digitales”<sup>7</sup>.

Paula Anguita juega a este mismo juego. La artista ha seleccionado manos correspondientes a cien de algunos de los más importantes artistas de la historia de la pintura. Ha fracturado una parte de los cuerpos que ellos han pintado, los ha recludido en pequeños frascos y ha atribuido cada una de esas piezas corporales a un nombre, a un autor, a una identidad. En el gesto de la artista descuella a la vez el del anatomista, el de la taxonomía. La muestra se confunde por momentos con una sala de anatomía, con un húmedo subterráneo donde una asesina en serie guarda *souvenirs* de sus víctimas, con un libro de Morelli o de Bertillon.

.nota cuarta.

¿Podría sostenerse que con el cuadro referencial de las manos, la artista muestra una “realidad más profunda, de otro modo inaferrable”? Esta pregunta no sólo se encuentra en *Índice de Artisticidad*, es la pregunta de toda la metafísica, desde Platón. Paula Anguita responde en otro de sus trabajos, especie de lado “b” del recién mencionado. *Rigor Mortis*, reclama: “La realidad tiene estructura de ficción”. No hay una realidad, una verdad oculta que deba *descubrirse*. No se trata de *develar* aquello incógnito tras las apariencias, sino de tratar las apariencias como las verdades que son, que producen, que construyen. He ahí también la importancia del artefacto implementado por la artista: el Fresnel. El observador no es llamado a contemplar una imagen sellada, sino a perturbarla con su propio movimiento, es decir, a introducir su propio cuerpo en la escena de la muestra, en la escena del crimen. Desarmar, armar, rearmar la imagen. Aquello que se ve no es, sino desde una de las posiciones que pueden adoptarse en la sala. Aquello que se ve se hace, entonces, desde la mirada.

Texto escrito por Silvana Vetö  
Junio de 2010

---

<sup>6</sup> Wind, E., citado en Ginzburg, C. *Ibidem*, p. 187.

<sup>7</sup> Ginzburg, C. *Ibidem*, p. 187.