

BIOLOGÍA ARTIFICIAL ALQUIMIA NATURAL

TRES UNIVERSOS POSIBLES

**FUNDACIÓN OSDE
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN**

PRESIDENTE

Omar Horacio Bagnoli

SECRETARIO

Héctor Miguel Perez

PROSECRETARIO

Marcela Fabiana Castro

TESORERO

Carlos Fernández

PROTESORERO

Jorge Oscar Saumell

VOCALES

Francisco A. Clucellas

Germán Fernández

Luis Eduardo Fontana

Estela Alicia Nahmias

Julio Alejandro Olmedo

Gabriel Gonzalo Oriolo

María José Pelli

Ciro Alejandro Scotti

**AUTORIDADES
FILIAL ROSARIO**

APODERADOS

Raimundo González

Marcelo Romano

Roberto Terré

REPRESENTANTES

Francisco Ridley

Juan Carlos Stein

GERENTE

Daniel Peppe

**EXPOSICIÓN
Y CATÁLOGO**

CURADURÍA Y TEXTO

María Elena Lucero

GESTIÓN DE PRODUCCIÓN

Janina Aragno

ASISTENCIA

Martin Weskamp

DISEÑO GRÁFICO

Ángela Pilotti

CORRECCIÓN DE TEXTOS

Gilda Di Crosta

MONTAJE

Walter Gonsolin

AGRADECIMIENTO

La Fundación Osde y la curadora agradecen la generosa colaboración de: Patricia Bertolotti y Eduardo Miretti.



ESPACIO DE ARTE FUNDACIÓN OSDE (ROSARIO)

Bv. Oroño 973, 5° piso

Ciudad de Rosario - Santa Fe

Tel: 0810-555-6733

fundacion-rosario@fundacionosde.com.ar

www.artefundacionosde.com.ar

Lucero, María Elena
Biología artificial, alquimia natural :
tres universos posibles : Emilio Torti,
Carlos Meneguzzi, Rob Verf / María Elena Lucero.
- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Fundación OSDE, 2019.
52 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-4008-40-4

1. Catálogo de Arte. I. Título.
CDD 702

Fundación OSDE, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, abril 2019

Todos los derechos reservados © Fundación OSDE, 2019, Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina. Queda prohibida su reproducción por cualquier medio de forma total o parcial sin la previa autorización por escrito de la Fundación OSDE. ISBN 978-987-4008-40-4. Hecho el depósito previsto en la ley 11.723.

Se terminó de imprimir en el mes de Abril 2019 en Borsellino Impresos S.R.L. Ovidio Lagos 3653, Rosario, Santa Fe, Argentina. Tirada 300 ejemplares.

BIOLOGÍA ARTIFICIAL ALQUIMIA NATURAL

TRES UNIVERSOS POSIBLES

EMILIO TORTI - CARLOS MENEGUZZI - ROB VERF

Curadora: María Elena Lucero

DEL 9 DE ABRIL AL 19 DE MAYO DE 2019

BIOLOGÍA ARTIFICIAL ALQUIMIA NATURAL

TRES UNIVERSOS POSIBLES

María Elena Lucero¹

Esta exhibición propone el cruce de las trayectorias de Emilio Torti, Carlos Meneguzzi y Rob Verf a partir de un eje curatorial que subraya la visualidad biológica, orgánica y alquímica de sus obras. Los tres artistas plásticos manifiestan puntos de contacto en sus itinerarios, en aspectos que se caracterizan por la procesualidad, la metamorfosis y las variaciones gráficas. Las formas se despliegan como construcciones moleculares, como configuraciones que evocan biología artificial o procesos alquímicos, en estructuras y simetrías mediadas por una constelación de fuerzas intrínsecas. Cada una de las obras requiere temporalidades y recorridos propios, habilitando una lectura minuciosa y detallada. Los trabajos están vertebrados por un hilo conductor, la transformación de diversos módulos (diseñados, pintados o contruidos escultóricamente) como simulación de organismos, la naturaleza como ficción. Desde las intervenciones espaciales y los videos hasta las propuestas digitales, los artistas proyectan recorridos prolíficos dentro de trayectorias consolidadas. Cada uno de ellos construye universos estéticos singulares que se articulan en este espacio compartido.

Biologías artificiales, mundos virtuales

Pensemos en el contexto argentino y en precedentes de la relación entre arte y ciencia. Luis Fernando Bénédict se interesó por las interacciones entre la producción visual, la tecnología y la biología. Integrante del CAYC (Centro de Arte y Comunicación) lidera-

¹ Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Universidad Nacional de Rosario.

do por Jorge Glusberg en 1969², Benedit articuló ciertas premisas del conceptualismo regional con búsquedas que involucraron los comportamientos físicos de organismos vivos. Tras algunas investigaciones y con la colaboración de José Núñez y Antonio Battro, presentó para la Bienal de Venecia el *Biotrón* (1970), una instalación de plexiglás y aluminio que contenía quinientas lámparas de luces, un panal con abejas y veinticinco flores ficticias que despedían néctar para alimentar a los insectos. Dos años después construyó el *Fitotrón* (1972) con aluminio, acrílico, agua, plantas, un sistema de riego interno y lámparas que emitían luz para estimular la fotosíntesis. La pieza fue exhibida en el MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) y despertó una serie de preguntas sobre los límites de la esfera artística, que en este caso se desbordaban hacia el ámbito científico de la biología y los sistemas artificiales que generan procesos inherentes a la naturaleza.³ Las incursiones de Benedit en este campo de estudio continuaron con *Laberinto para hormigas* (1974), elaborado con planchas acrílicas transparentes y tubos. Más tarde junto al Grupo de los Trece participó de la XIV Bienal de São Paulo en 1977 en la muestra "Signos en ecosistemas artificiales" con *Proyecto Huevos*, una instalación con una gallina disecada, una caja de madera con huecos para colocar huevos y el dibujo del ave con la caja en grafito sobre papel. Los dilemas éticos sobre la manipulación de seres vivos o la invención de mecanismos artificiales capaces de interferir en el desarrollo natural de esos organismos siempre provocaron polémica. Un ejemplo es la coneja *Alba* de 2000, presentada por Eduardo Kac. En 1998 el artista había redactado su manifiesto sobre arte transgénico, donde implementa la aplicación de determinadas técnicas de la ingeniería genética en la experimentación estética a los fines de transferir elementos de una especie viva a otra o crear nuevas formas vivas con genes sintéticos. A *Alba* se le había suministrado GFP (Green Fluorescent Protein), una proteína derivada de la medusa *Aequorea Victoria* del noroeste del Océano Pacífico, y al ser iluminada con rayos ultravioletas emanaba una luz verde fosforescente. Sus declaraciones, tendientes a reconvertir la reflexión estética en una plataforma de investigación genética, resultaron controversiales no solo por discutir el rol convencional del artista contemporáneo sino por el aspecto

² En 1969 se desarrolló en la sede del CAYC una exposición sobre arte y cibernética, en la cual los artistas ejecutaban sus trabajos con la ayuda de máquinas. En 1971 integrantes de este Centro (Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujovny, Jacques Bedel, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Jorge González Mir, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y el propio Glusberg) formaron el llamado Grupo de los Trece. La denominación provenía del teatro de trece filas de Jerzy Grotowski, director invitado por el CAYC que había creado una modalidad de trabajo llamada "teatro laboratorio", caracterizada por el intercambio comunicacional, la austeridad y la experimentación psicofísica. "La creación del Grupo de los Trece (1971) y su dinámica de artistas invitados creó un espacio de pensamiento y producción para impulsar el arte de sistemas. Así, esta categoría ligada al arte tecnológico, procesual, político y, en general, de temática social, fue la estrategia de promoción institucional del CAYC, a lo largo de los años setenta". Herrera, María José, "Hacia un perfil del arte de sistemas". En Herrera, María José y Marchesi, Mariana, *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Buenos Aires, Catálogo Fundación OSDE, 2013, p. 6.

³ *Fitotrón* se reconstruyó posteriormente y fue adquirido por el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) en 2008.

ético. Sobre el arte transgénico se han planteado interrogantes como: "¿Esto es arte o es ciencia? ¿Tiene el arte, éticamente, el derecho de hacer esto?".⁴ De este modo quedaban al descubierto los mecanismos de manipulación biológica y sus consecuencias. Aunque Kac siempre se adjudicó la autoría de *Alba*, "tras el anuncio del nacimiento de la coneja, el laboratorio francés que había llevado a cabo el procedimiento científico-técnico se negó a entregársela, porque consideró que convertirla en mascota no era un uso apropiado del experimento".⁵

Más allá de las experimentaciones a partir de materiales reales que posibilitan una biología artificial, en el arte contemporáneo han surgido destacadas manifestaciones desde la virtualidad tecnológica. Cuando lo real es puesto en duda y pierde su condición existencial, el arte se origina en la inmaterialidad. La emergencia de nuevas realidades nos coloca en un desafío que disloca nuestras sensaciones habituales, convencionales e instituidas. La palabra virtual deviene del latino *virtus*, se refiere a una presencia ilusoria que podría materializarse y mutar en una objetividad real de acuerdo a sus condiciones específicas. Esas correspondencias entre la posibilidad y lo real son siempre oscilantes "pues se hallan sometidas a constantes deslizamientos. Pareciera por tanto que lo virtual existe sin existir de un modo fáctico, ya que se concentra en los efectos o en lo posible como lo real que todavía no está realizado".⁶ Existe otro sentido de lo virtual en el cual se bifurcan dos acepciones, una que alude a "mundos posibles" y otra que refiere al "mundo de lo posible". Estos mundos posibles son productivos "como experimentos mentales, como figuras predilectas de las intuiciones, y así se pone de manifiesto en los modelos cibernéticos y las simulaciones científicas, biotécnicas, médicas o incluso artísticas".⁷ Los alcances de la perspectiva clásica otorgaron a las imágenes efectos ilusorios y ficticios, siempre manteniéndose en el plano bidimensional, pero la configuración de las realidades virtuales interactivas imprimió un giro categórico que posibilitó construcciones espaciales y simulaciones. El rasgo básico de estas nuevas realidades es el uso de la pantalla y la infraestructura digital. Cálculo, diagrama y programación constituyen los basamentos estéticos y los posicionamientos ideológicos de estos nuevos entornos visuales.

⁴ De los Reyes, Graciela I., "La categoría de la ambigüedad". En Oliveras, Elena (ed.), *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, Buenos Aires, Emeccé, 2008, p. 82.

⁵ Costa, Flavia y Stubrin, Lucía, "Bioarte". En Kozak, Claudia (ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012, p. 25.

⁶ Marchán, Simón, "Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual. Consideraciones desde la estética y las prácticas del arte". En Marchán, Simón (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 40.

⁷ *Ibidem*, p. 41.

Emilio Torti inició una extensa investigación artística sobre la experimentación analógica y digital. *Mi vida en un instante. El interior de un loco* (2003) constituye un punto de inflexión para reflexionar sobre su itinerario, es una obra ejecutada bajo los efectos del *photoshop*. La superposición de detalles plantea reminiscencias a las pinturas de Hieronymus Bosch, El Bosco. Personajes dinámicos y movidos deambulan por un paisaje ecléctico, surrealista y ficticio en una atmósfera mecánica. La mirada atenta de los seres agigantados en la zona superior que presencian la escena se contrasta con los ojos solitarios. Con el tiempo sus imágenes irán revelando modulaciones curvilíneas, con tejidos con diseños organizados. En la serie **Diagramas de flujos sobre intersticios en redes causales** (2004-2007) o en *Lecciones de la oscuridad* (2008-2015), el dibujo de Emilio Torti se va complejizando cada vez más, al punto tal que la misma imagen es interpretada en numerosas versiones e invenciones. Habría un orden subyacente que enerva cada trazo, combinándolo de manera incesante con nuevas extensiones lineales. Las urdimbres se van organizando y simulan organismos vivos, en permanente cambio. Las superficies logradas suponen breves episodios de un cúmulo mayor, son escenas provisorias que reivindican las mutaciones, los pasajes, las evoluciones. En *La trama de la vida* (2007) se acentúan los diagramas circulares y los conjuntos de puntos sobre fondos negros que simulan cadenas moleculares, mallas que se enhebran y desprenden brillos, auras, luminosidades. La obra de Torti requiere una deconstrucción despaciosa, son imágenes que evitan la aprehensión veloz. Reclaman lapsos internos que inducen a un tiempo diferente. Son escurridizas, vigorosas. Existe un énfasis en investigar a fondo el movimiento minúsculo de cada fragmento. De este modo se van generando redes y mallas lineales con lápices o aguadas que absorben cada uno de los espacios alcanzados, hasta obtener un intercambio entre figura y fondo. La multiplicidad que emerge en estas superficies a partir de elementos que se reproducen indefinidamente posee una base técnica (vinculada a la herramienta digital) que refuerza la resolución estética. La decisión de propagar estas formaciones repetidamente sienta los parámetros para la mayoría de estas experiencias, productos de un largo y elaborado proceso de trabajo. Son registros temporales, depositarios de contactos cotidianos (recurrentes o distanciados) entre el artista y el soporte plástico. Cada encuentro recrea percepciones y estímulos establecidos en la jornada anterior, los cuales son continuados (o desechados) en una nueva cita, un rasgo que le otorga a la producción total el sentido de un cuerpo biologizado que se va construyendo, expandiendo y desplegando a lo largo del tiempo. Los *Estereogramas* (2010) son imágenes a las cuales accedemos mediante un mecanismo complejo que provoca una ilusión de profundidad y movimiento. Según el artista, esta característica se identifica con la condición estereoscópica de la mirada, con la capacidad ocular de capturar formas a partir de varios puntos de vista sobre el mismo objeto. Las

imágenes son decodificadas de modo tal que se va generando una tridimensionalidad virtual. Para ello es necesario prestar atención al espacio que se encuentra por detrás del plano de la imagen. Para percibir un estereograma es necesario desenfocar la vista, de modo tal que las zonas tanto de la izquierda como de la derecha de la imagen gráfica inicien un movimiento hacia el centro.

La última producción virtual de Emilio Torti se enmarca en la serie **Esta es la realidad que no podrás tocar con tus manos de mercante** (1998-2018), construida como un work in progress. Activadas en pantallas con programas digitales, estas imágenes generan una metamorfosis continua. Las explosiones e implosiones visuales componen encadenamientos y sistemas de lectura especialmente complejos, en un doble sentido. Por un lado, el cambio permanente le imprime a la superficie del aparato electrónico un dinamismo elocuente que emula en parte el pulso vital, los cambios en la respiración o planos cromáticos que mutan lentamente. Por otro, conecta su proyecto con una vertiente artística que se inclina hacia la desmaterialización en favor de un soporte capaz de trabajar con elementos mínimos, alejándose de la ampulosidad presente en algunas propuestas contemporáneas. En las últimas imágenes que el artista produce se advierten destellos, fragmentaciones monocromas con efectos cinéticos o recortes de cuerpos humanos que, en una serie de remolinos cromáticos, atraen la mirada hacia el centro de la imagen. En palabras del propio el artista:

El orden digital es contrario al orden terreno y su ascendencia causal es divergente de aquella que forma el cuerpo de este que escribe y piensa. Las imágenes digitales estáticas no conectan con el cuerpo, de manera que su erotismo es de baja intensidad ¿De qué se trata todo esto? Trato de producir en las imágenes digitales una fuga de aquello que las sujeta, liberar y hacer visible la energía inherente a toda imagen, sea analógica o digital. No es una "investigación" ni un "experimento". Se trata de la hoja de ruta de una práctica diaria (que es una meditación) y que se da en el territorio de las imágenes sin materia, peso ni gravedad.⁸

La imagen virtual es una herramienta poderosa de la cual Emilio Torti se vale para instituir su obra presente. José Luis Brea (2010) estableció algunas consideraciones teóricas sobre la "era de la productividad electrónica". Parfraseando a Walter Benjamin y a su conocido ensayo de 1936, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (altamente influyente en el análisis de los movimientos de vanguardia), Brea alude a la inauguración de un

⁸ Entrevista a Emilio Torti, 24 de abril de 2018.

régimen experimental que suspende el efecto de la diferencia e individuación propia de la etapa moderna, esto es, la singularidad e identidad. En su lugar surge una ontología clónica en la cual no tienen cabida los entes o existencias singulares. No hay promesa de unicidad sino la tramitación de una determinada información que origina la multiplicidad: "Las imágenes que ahora irrumpen – en este escenario de las mil pantallas, al llamado de lo electrónico– convocan su cifra de diferencia justamente de este modo secreto, interiorizado, como potencias de conjuro del margen de lo innumerable".⁹ En ese conglomerado de posibilidades acontece una operatoria donde, dentro del ámbito de lo virtual, estallan multitudinarias combinatorias, ecuaciones y mezclas. Las imágenes lo-gradas por Torti dependen de las decisiones estéticas del artista, de sus elecciones cotidianas y la materialización de las mismas.

Ecologías, contaminaciones y grafismos

Conocido por su rol en el movimiento de Arte Concreto-Invencción de la década del cuarenta, Tomás Maldonado (1999) se dedicó largo tiempo a investigar sobre la ecología. En sus escritos interactúan arte y vida, mixturando su experiencia de artista con su actividad arquitectónica. Este ímpetu, sostenido por una defensa del medioambiente, tuvo un antecedente en las teorías provenientes del modelo biofisiológico. Su representante J. E. Overlock denominó a este esquema "Gaia", y afirma que la tierra (Gaia) como ser viviente posee la capacidad de autorregularse. En ese sentido, dice Maldonado, se "retoma la tradición holística, sobre todo en la variante desarrollada por el pan-biologismo sistémico de los años '50 y '60",¹⁰ que extiende ese concepto a un organismo auto-regulable con un funcionamiento propio. Constituye una metáfora atractiva sobre la madre tierra que, en tiempos de reclamos ecologistas y ambientalistas, está cada vez más vulnerable, agredida, lacerada y mutilada por la explotación descarnada del capitalismo financiero. Gaia es un organismo que sobrevive más allá de los desastres ecológicos, tiene un ritmo propio que se funda "sobre un proyecto-guía trascendental de la vida en nuestro planeta".¹¹ Los filósofos Francisco Varela y Humberto Maturana (2003) han teorizado sobre estos universos autopoieticos, y los definen como sistemas capaces de sostenerse, de reproducirse y mantenerse a sí mismos, incluso ante cualquier perturbación externa. Esta condición de existencia se enmarca en una base biológica que caracteriza a los organismos vivos y que se ha extendido a la teoría del

⁹ Brea, José Luis, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010, p. 76.

¹⁰ Maldonado, Tomás, *Hacia una racionalidad ecológica*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1999, p. 35.

¹¹ *Op. cit.*, p. 38.

conocimiento, la biología teórica o a la inteligencia artificial.¹² Encontramos ecos autopoieticos en el campo de la cibernética, definida por Norbert Wiener como "la ciencia del control y la comunicación en sistemas complejos (computadoras, seres vivos)", que en "la versión moderna de la misma (Pask, Von Foerster) se refiere a ella como el estudio de las relaciones (de organización) que deben tener los componentes de un sistema para existir como una entidad autónoma".¹³ La cibernética abarca el análisis de los flujos de energía, y al estimular los sistemas digitales coadyuvó con la aparición de los lenguajes gráficos mediante la programación en las computadoras. Para Maturana y Varela los seres vivos no se constituyen sólo por componentes materiales sino por una organización que opera como configuración o *patter*. En ese sentido, gran parte de las artes visuales que se originan en los códigos binarios de los sistemas digitales replican esta condición. Por ejemplo, existen modos de generar unidades que producen seriadamente módulos de una misma tipología, sea un textil, sean piezas metálicas o plásticas. Dentro del campo biológico, las proteínas "los ribosomas, ácidos nucleicos mensajeros, de transferencia y otras moléculas, constituyen en conjunto la maquinaria productiva".¹⁴

Esta sistematización, en tanto producción de patrones y módulos repetitivos, irrumpe como un recurso visual en las obras de Carlos Meneguzzi. En experiencias como *In Ordine e In Disordine* (2001), se destacan los entramados de unidades que se reiteran y sugieren abstracciones florales o geometrías orgánicas. El motivo inicial es una pieza plástica que se metamorfosea en distintas grafías: pétalos, formas almendradas, círculos, hendiduras, gemas, relieves. Una atmósfera nacarada y azulina sobrevuela las texturas, bañando los sectores donde se producen huecos, surcos y profundidades. Brotan de un suelo de envases plásticos. Las transparencias se alternan con restos de polímeros o sustancias semejantes a precipitaciones de laboratorio. A partir de la técnica digital se fueron tejiendo formaciones blancas con fondos traslúcidos, a modo de universos autorregulados que rememoran las estilizaciones vegetales del *art nouveau* o las lacerías del Siglo XVI en Francia.¹⁵ La creación virtual concierne a un campo de trabajo donde las figuras se desvanecen

¹² En los años 80 el sociólogo alemán Niklas Luhmann se apropia de estas nociones y postula a la autopoiesis como base de los sistemas sociales. En el campo del arte, recordemos la utopía invencionista de Gyula Kosice que dio pie al proyecto de la *Ciudad Hidroespacial* a inicios de la década de 1970. Kosice observó la necesidad de restituir el impulso vital del hombre en relación a sus hábitats, en peligro a raíz del deterioro ecológico y geográfico. Una posible solución era construir y habitar células hidroespaciales como salvaguarda de la erosión planetaria.

¹³ Benhcke C., Rolf, "Al pie del árbol. Prefacio". En Maturana R., Humberto y Varela C., Francisco, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*, Buenos Aires, Lumen, 2003, p. XX.

¹⁴ *Op. cit.*, Cap. III, p. 38.

¹⁵ Las lacerías producidas en los talleres de Nuremberg exhiben un trabajo simétrico apoyado en coordenadas gráficas. Jacques Androuet Ducerceau fue un arquitecto y dibujante especializado en el diseño de motivos ornamentales que fueron luego aplicados por distintos especialistas. En el caso de Nuremberg, Virgile Solis estuvo a cargo de uno de los mayores talleres de elementos ornamentales del siglo XVI. En *Arabescos. Papeles decorativos del Renacimiento*, México, Gustavo Gili, 1995.

y rearmen de modo continuo. Existen medios simultáneos que abren una gama de soluciones impredecibles. Meneguzzi trabaja con imágenes virtuales que luego son impresas en soportes metálicos. La circulación de *pixeles* connota una memoria mecánica que se reactiva. Las texturas se aplanan, se repliegan en sí, reinventándose. En ocasiones el acercamiento amplifica detalles ínfimos. Algunos relieves plásticos funcionan como conectores visuales para alcanzar iconografías excepcionales, son simuladores de campos artificiales donde germinan órbitas, luces, volúmenes, vegetales. De esta manera, organiza una búsqueda afinada de aquellas dimensiones que pasan desapercibidas, auscultando minucias formales que cobran una visibilidad inédita.

En sus últimos trabajos, denominados “amplificaciones” por el propio artista, las imágenes ganan extensión, y en esas transformaciones digitales surgen escenas, paisajes o tramas ornamentales. En el planteamiento formal se advierten duplicaciones que conviven con grupos de objetos, hacinamientos o contaminaciones. También hay organismos que se deslizan en las superficies monocromas y generan mundos recónditos, periféricos y autónomos. En *Filu* (2015-2018) la inconfundible figura de la serpiente de agua surca el líquido negruzco, representado por una textura oscura y rugosa. El reptil nos remite a un ser vivo en permanente cambio que atraviesa la naturaleza húmeda e intoxicada para seguir su rumbo. Serpiente que también evoca al *uruboros*, donde ella misma se muerde la cola para afianzar la unión del principio con el final, el ciclo eterno de la existencia. Un patrón similar reaparece en *Pétalos que huyen* (2015-2018), donde se entremezclan la ecología, las curvas, el diseño gráfico y la biología. Son líneas engrosadas y ondulantes que se desplazan sobre el negro profundo que yace en el fondo de la imagen. En viaje, en diáspora. Como una disecación que descansa bajo la lente del microscopio, estos grafismos emulan organismos en huida, formaciones móviles que, rápidas y fugaces, escapan.

Meneguzzi nos conduce a la reflexión personal sobre la vida y la muerte. Una silueta humana se asoma en *Una insumisión en la quietud* (A.O.) (2015-2018), una de las amplificaciones de mayor tamaño que adquiere distintos sentidos. Agua, junto a un gran rama, donde se sumerge, o emerge un hombre. El título remite a un texto del poeta rosarino Aldo Oliva (A.O.) y refiere a una situación ambigua, dado que el cuerpo yace inmóvil e inerte pero a la vez no se doblega. Es insumiso, indócil. La arboleda parcial oculta el resto de la escena, y sugiere el extrañamiento de lo ambiguo en un entorno pacífico de naturaleza y apartamiento. En diálogo con esta figuración, *De la nochecita a la mañana* (2015-2018) constituye un tríptico que repite texturas de hojas y ramas, crea superficies en diferentes grados de valores que ponen en evidencia los resultados de las búsquedas digitales, las posibilidades, las variaciones en una

disposición comparativa. Uno y tres dibujos, el mismo motivo gráfico, diferentes luces que evocan los ritmos del pintor Fernando Fader en sus registros de las horas del día. Meneguzzi abre una vía de posibilidades donde se reafirma el vínculo entre las configuraciones gráficas y las impresiones digitales, forjando ambientes singulares de fuerte tono afectivo:

Todo ocurre ahora.
Lo real resiste a la idea, haciendo pie en el agua gélida de un río.
Yo no pensé y volví atrás, cerré los ojos ante el viento sin vida que pasaba.
Una maqueta de constelaciones, el grano expandido de un trazo que en el origen se ocultaba a la percepción y ahora conforma un paisaje de geometría compleja e impura, un clinamen silencioso, como nieve ácida sobre la conciencia.¹⁶

En su ensayo sobre esta dinámica productiva José-Carlos Mariátegui (2010) señala que la tecnología representa el desarrollo industrial y social contemporáneo, abarcando desde la fotografía hasta los efectos hipermediales. Tomando como referente el pensamiento de Vilém Flusser, Mariátegui describe a los aparatos como "extensiones de los órganos humanos", como "prótesis culturales" que "encarnan al mundo posindustrial, y han inspirado siempre una sociedad futura de autómatas donde el destino del hombre se torna incierto".¹⁷ La proliferación de herramientas artísticas que proceden del campo tecnológico procura una amplitud creativa que incide en la práctica, gracias a su carácter reproducible. El aspecto estilístico se funde con el plano formal, y en esa fusión no se diferencia uno de otro. Para Mariátegui en el arte contemporáneo las tendencias procedentes de la publicidad o de la moda se infiltran en el ejercicio visual e ingresan dentro los imaginarios culturales actuales. Esta condición dificulta la valoración de la obra en términos tradicionales de arte o no-arte. Así los formatos tecnológicos quiebran con la noción de autoría al abrir posibilidades infinitas y de rápida transcripción. ¿Cómo convivir con estas circunstancias? La elaboración de obras digitales estimula múltiples elecciones en el artista, quien acciona el ordenador pensando a la pantalla como tela, al *mouse* como lápiz y al píxel como punto o unidad. La obra de Carlos Meneguzzi se apoya en la experimentación, diversificación y multiplicación. En su producción actual, el artista parte del dibujo con grafitos negros para arribar a superficies visuales abstractas que simulan tejidos o primeros planos de formaciones microscópicas,

¹⁶ (Gracias JHS y DGH). Entrevista a Carlos Meneguzzi, 14 de enero de 2019.

¹⁷ Mariátegui, José-Carlos, "El aparato dialéctico: entre los soportes electrónicos y la expansión tecnológica del arte". En Jiménez, José (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Turner, 2010, p. 345.

las que, al ser ampliadas, se derraman en los muros. De esta manera, las figuras se expanden en ambientaciones visuales que proponen una relación corporal diferente con el espectador, producto de estas decisiones estéticas y conceptuales.

Alquimias y expansiones

Hacia fines de la década de 1930 algunos artistas y escritores huyeron de la Segunda Guerra Mundial exiliándose en América Latina. Remedios Varo llegó a México en 1941, y su experiencia surrealista se extendió en la configuración de imágenes con criaturas extraordinarias, faunas perturbadoras e islas misteriosas que recuerdan los relatos del siglo XVI sobre el Caribe y el Amazonas. Varo sentía una especial inclinación por los libros esotéricos y siguió las enseñanzas de George Ivánovich Gurdjieff. En muchas de sus pinturas se observan referencias a la metamorfosis, a la alquimia y a la transformación. En *Armonía* de 1956 aparecen espacios fantásticos donde las paredes o los muebles se tornan rostros humanos y adquiere un clima enrarecido de enigma y extrañamiento. En noviembre de 1959, escribió una carta dirigida a un científico "no identificado" en la cual detallaba sus ensayos de laboratorio con el objetivo de hallar una sustancia que, en sus propias palabras, "reblandeciese y redujese a una película impalpable la piel de los melocotones, que me gustan mucho pero que me perjudican".¹⁸ En esa búsqueda cotidiana, la pintora colocó los ingredientes que formarían parte del experimento. Un día pasó una "sombra" por la vereda contigua a su taller y la combinatoria alquímica se trastocó, dejando tras de sí un hilo de "atmósfera terrestre". De este modo, Varo abrió la puerta al azar asumiéndose como una alquimista. Las relaciones entre producción visual, experimento y transformación de los elementos desembocan en la idea del artista-alquimista. Alexander Roob (2006) se dedicó al estudio de las relaciones entre imágenes, alquimia y esoterismo, una tradición que posee antecedentes claves en artistas como El Bosco, William Blake, Alberto Durero, Kandinsky o František Kupka, entre otros.¹⁹ La alquimia en su desarrollo escrito y teórico supone un léxico específico, a veces hermético, dimensión que se traslada a los imaginarios visuales de la antigüedad. Carl Jung se ha ocupado de desentrañar significados que subyacen en figuras arquetípicas y en los procesos de cambio, en diálogo con ciertas dinámicas del psiquismo. En los siglos XVI y XVII encontramos referencias a la alquimia en Von Hohenheim, conocido como Paracelso, quien a la par de estudiar e investigar los procesos del universo viviente desarrolló una especie de misticismo misionario. Paracelso inventó y escribió fórmulas de origen vegetal que tenían propiedades me-

¹⁸ Varo, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos*, México DF, Ediciones ERA, 2009, p. 86.

¹⁹ Roob, Alexander, *Alquimia y mística*, Madrid, Taschen, 2006.

dicinales, estudiando la acción de diferentes materiales procedentes de la naturaleza. Más tarde Aby Warburg estudiará los pilares culturales de la Alejandría antigua (donde había brotado el "alma de la alquimia"), sus sistemas de referencias, las correlaciones entre figuras, patrones visuales y significados no revelados. Seleccionó para su análisis imágenes de cuerpos humanos, jeroglíficos, bajorrelieves, pinturas y ornamentos. Nexos simbólicos e interconexiones entre pasado y presente llevaron a reflexionar sobre la materia visible y sus probables reconversiones. En el contexto del arte del siglo XX, uno de los artistas más significativos en explorar las transformaciones de las sustancias físicas fue Joseph Beuys. Además de su producción gráfica basada en los dibujos de Rudolf Steiner,²⁰ a partir de vivencias personales ensayó con la mezcla de elementos tales como cera, miel y grasa. En sus conferencias Steiner plasmó dibujos muy simples en grandes hojas blancas, que quedaron como registros de los conceptos filosóficos que iba desplegando en su exposición oral.²¹ Beuys, seguidor del ideario antroposófico y miembro de esta sociedad secreta, se apropió de estos gráficos re-interpretándolos décadas más tarde. A partir de ciertas condiciones experimentales, las sustancias materiales pueden generar diferentes resultados. En el marco de la exposición "Arte de sistemas" en el CAYC, Víctor Grippo realizó en 1971 *Analogía I*. El artista instaló una repisa de madera blanca con compartimentos en los cuales colocaba papas con cables, electrodos, uno de cobre y otro de zinc a cada una de las papas, junto a un voltímetro para medir la energía. Grippo planteaba una mutación del alimento en energía en una doble vía: la alquímica (esto es, la conversión de la papa en fuerza medible) y la especulativa y/o filosófica (la energía que redundaba en un crecimiento de la conciencia crítica). En 1980 en *Vida, muerte, resurrección* el mecanismo alquímico se instituye desde la fermentación de las semillas que anidaban en el interior de los volúmenes geométricos de plomo. Pujas, movimientos que se cuelan por las grietas del material duro. Explosiones, conversiones y expansiones en el arte argentino contemporáneo. León Ferrari produjo un notable conjunto de volúmenes con poliuretano expandido en las series de los *Músicos* de 2008. Estos cuerpos estaban elaborados con alambre y poliuretano pintado, con instrumentos incrustados en su interior y asomándose al exterior. Las superficies rugosas sugieren derrames y estampadas de la materia a través de la técnica aplicada. Los límites indefinidos suman la idea del crecimiento permanente de masa orgánica como si obedeciera a un proceso en latencia:

20 Steiner es un referente fundamental de la antroposofía, disciplina definida como un sendero de autoconocimiento capaz de direccionar el aspecto espiritual de cada ser humano hacia lo espiritual en el universo entero. Para alcanzar dicha meta, es decir, la iluminación interior, proponía ejercicios capaces de lograr estados elevados de conciencia.

21 Una discípula de Rudolf Steiner, Emma Stolle, cubría los pizarrones con un papel negro para que él mismo dibujara. Luego de sus conferencias las láminas se enrollaban y guardaban, lo que permitió con el tiempo preservar esas transcripciones, la materialización del pensamiento de Steiner en configuraciones visuales. De este modo se conservaron unos 1000 pizarrones con gráficos. En el año 2000 la curadora María Cecilia G. de Bendenger organizó una exhibición de estos dibujos en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

posibles anomalías o corpúsculos fuera de control anidan en los huecos y porosidades de estas enormes figuras coloridas. Como si se tratase de seres deformes/informes que si bien adoptan posturas civilizadas, caminan por el fino borde de lo ominoso o monstruoso.

En el caso de Rob Verf advertimos un interés hacia determinadas configuraciones visuales que se articulan con los procesos orgánicos, alquímicos y constructivos de los cuerpos. En obras tempranas como *Jism Spurted* (2001) o *Mujer orinando* (after Rembrandt) (2004), el artista intenta desentrañar y dar a ver las estructuras internas que sostienen las materialidades físicas, destacando las líneas basales del volumen. Mediante el uso de maderas finas y pintura se van articulando formas en el espacio que denotan su interés por las dinámicas internas de los cuerpos y sus interrelaciones con los mecanismos biológicos. Conversión y metamorfosis. Las expresiones audiovisuales de Verf se perfilan hacia la modificación de la materia mediante un proceso experimental. En el concierto de *Music of sense*, el artista presentó el video *Blanco olfativo* (2015). El color blanco resulta de la interacción de otros blancos, en este caso, a partir de una metamorfosis continua donde las pelotas de telgopor generan formaciones irregulares que estimulan pequeños oleajes en un *medium* aceitoso. En esta ecuación nace una tensión sugestiva que combina la reacción química de los cuerpos flotantes al desplazarse en el líquido espeso y pringoso, y los sonidos que acompañan estos movimientos. Los deslices blancos sobresalen en la marea viscosa, se siente curiosidad por saber su composición, cuál es el aroma, que torna tan resbaladiza a la emulsión. Ebulliciones, aureolas, reflejos, granulados, globos, porosidades. La invasión blanca termina por acaparar las formas emergentes y cubre con un manto espumoso las pelotas que rondan y titilan en ese pequeño espacio. ¿Cómo percibimos estos episodios, cómo leemos la experimentación con estos elementos orgánicos en estado de ebullición o disgregación interceptados por melodías armoniosas y serenas? Y si se trata de darle forma al gusto, ¿cómo se materializa visualmente el saber amargo? Es el desafío de Rob Verf. En *La expresión de un sabor amargo* (2015), un conjunto de esferas transparentes, translúcidas como el hielo, sucumben tiritando ante una superficie rugosa dorada. Un espacio lunar, planetario que nos transmite una sensación de acidez, hostil y chirriante, que se potencia con los sonidos de tuberías, de cavernas acuíferas o canales donde circulan otros líquidos. Los fondos dorados resumen una operación alquímica de conversión, los elementos prosaicos y oleosos se tornan brillantes y cobijan las pequeñas pelotas que vibran sin cesar. La escena empieza a ser inquietante cuando el observador espera que suceda algo más, pero los cuerpos redondos siguen ahí, sin correrse demasiado. Hay una tracción que los hace esforzarse para proseguir en ese terreno inestable. Finalmente, *La creación de un cuerpo* (2016) despliega los procesos de integración y posterior decantación

entre diferentes ingredientes. Aceites, telgopores, restos de alimentos hervidos, se unen y separan para registro del pasaje de un estado a otro. La impresión que provoca ese cúmulo de fluidos vira del rechazo a la atracción y se complementa con el sonido de fondo, una música casi celestial que nos conduce al descanso, una calma paradójica en relación a las configuraciones visuales. Un giro inesperado observamos en el video de 2017, *Tentación*. Se trata de un ojo, enorme, centrado, sumergido en una superficie lunática e imperturbable bajo la *equis* gigantesca que domina el espacio. Alrededor, agitadas, van y vienen numerosas esferas transparentes. De pronto un azul intenso domina la escena. Las esferas están agrupadas por delante del globo y comienzan a acecharlo, voltean, giran y luego desaparecen. Y él sigue allí, inmutable. El ojo permanente nos recuerda por un lado al panóptico foucaultiano, por otro a la insistencia merleauPontiana sobre la visión. Merleau-Ponty prestó atención especial a la Gestalt, subrayando la naturaleza interactiva de la percepción. Según lo desarrolla Martin Jay, investigador de los regímenes escópicos en distintos períodos históricos, para Merleau-Ponty el principio gestáltico de la percepción era un continuo, esto es, "la experiencia visual subjetiva y su redescrición científica formaban en última instancia parte del mismo orden de significación".²² No solo eso, para el filósofo francés la percepción se articula tanto con el pensamiento racional y científico como con la imaginación artística, y este dispositivo de percepción se sustenta en un cuerpo que es vidente y visible a la vez. En el video de Verf, todos estos supuestos entran en acción: las imágenes que se suceden forman parte del proceso de lectura del observador, y simultáneamente ficcionan el mecanismo de percepción, de este gran ojo que activa de manera prolongada el fenómeno visual.

Otra zona de la obra de Rob Verf se ocupa precisamente de los efectos ópticos y percepciones. Micromundos amarillos contruidos con restos de plásticos, hilos, celofanes, varillas, esferas minúsculas. Todo ese conjunto desemboca en la *Serie Collage en 3D* (2016-2018), constituida por obras de pequeño formato que sugieren hologramas. Las intrigantes imágenes simulan explosiones de pigmentos sobre láminas de plástico superpuestas. Líneas nerviosas, líneas curiosas marcan rastros de movimientos discontinuos, vemos una insistencia en el uso de sustancias densas y pastosas como ungüentos, mezclas oleosas y concentradas. Todo este arsenal visual aparece mediatizado por pequeñas pantallas semitransparentes amarillas: amarillo oro, amarillo limón, amarillo trigo, amarillo fuego, amarillo blancuzco. En las tres pequeñas pinturas *Luz dentro de un desnudo leyendo una carta*, *Luz dentro de un desnudo mirando a la luna* y *Luz dentro de un desnudo en*

²² Jay, Martín, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 232.

una ventana abierta (2013), los dispositivos ópticos se materializan a través de las variaciones del mismo pigmento. Rojos furiosos, rotundos y dinámicos parecen explotar sobre fondos oscuros y se cruzan con finas líneas. La luminosidad se traduce en el blanco que atraviesa la superficie cromática y crea efectos visuales de intenso movimiento. Esa captura de lo luminoso cobra intensidad en *La solidificación de la luz* (2018), donde se resumen en formaciones orgánicas pequeños cuerpos que aparecen suspendidos en una atmósfera clara y sutil, con cierta reminiscencia a sus esculturas. Estas dimensiones nos sumergen en el imaginario icónico creado por Verf, quien incorpora en estas obras sus propias experiencias y vivencias corporales, según lo señala:

Dos temas son una gran fuente de inspiración en mi trabajo. Uno comenzó después de mis investigaciones sobre el reflejo de la luz en el interior de un objeto, utilizando un microscopio electrónico de barrido (SEM) muy potente en el Departamento de Ciencias Biológicas de la Universidad de Texas en Austin (EE.UU.). El otro proviene de un episodio de esclerosis múltiple que tuve hace años y del control anual que tengo que llevar a cabo con escáneres de resonancia magnética. Estos dos eventos fueron un disparador para cambiar mi posición y percepción sobre cómo visualizo el mundo. Para mí, lo que me rodea siempre ha estado en relación con un estado de ánimo: cada momento se construye mediante múltiples situaciones incontables.²³

Tres universos

Asistimos a un tercer milenio donde, de acuerdo a Dênis de Moraes (2005) los tiempos se constituyen a través de flujos y sinergias, tránsitos e interfaces. La ultravelocidad y la aceleración tecnológica determinan los ritmos de la vida humana en un espectro gigantesco de imágenes y sonidos.²⁴ De esta manera el escenario global se exhibe como un "universo de diversidades, tensiones y antagonismos, simultáneo a las articulaciones y asociaciones regionales y transnacionales",²⁵ donde la información y su circulación operan en el vértice de las estructuras de dominación. Este momento de "velocidad implacable, de urgencia desvariada por la supremacía del instante",²⁶ requiere de los agentes culturales y de los creadores en el campo del arte respuestas inmediatas, transformadoras y diferentes.

En un contexto cultural contemporáneo impregnado por la celeridad y la

²³ Entrevista a Rob Verf, 25 de setiembre de 2018.

²⁴ De Moraes, Dênis, *Cultura mediática y poder mundial*, Buenos Aires, Grupo Norma, 2005, p. 9.

²⁵ *Op. cit.*, p. 19.

²⁶ *Op. cit.*, p. 107.

diseminación, estos soportes visuales exteriorizan condensaciones formales en procesos de cambio y transición. Las experiencias dentro de los sistemas digitales se proponen como un espectro amplio y prolífico para las artes visuales. Otras expresiones recurren al uso del espacio circundante y plantean recorridos que integran al espectador, promoviendo nuevas dimensiones perceptivas. En ese aspecto, tanto Emilio Torti como Carlos Meneguzzi y Rob Verf comparten experiencias arraigadas en la pintura, el video, los procesos digitales o la escultura. Existe en ellos la necesidad de plasmar estructuras, diagramas o *mundo-otros* con líneas, planos, texturas o archivos digitales que conllevan a diferentes dimensiones creativas. Los tres universos posibles, concebidos, forjados y modelados por cada uno de los artistas que integran la muestra, albergan realidades virtuales o materiales en pos de crear nuevas modalidades de intervención en el espacio circundante.

Biografías

Emilio Torti

Nació en Puerto 17 de Octubre, Misiones, Argentina, en 1952. Residente desde los cuatro años en Rosario. En los años ochenta desarrolló en nuestra ciudad una prolífica labor docente dictando clases de pintura en su taller particular, un espacio de trabajo que convocaba a artistas, críticos de arte y teóricos contemporáneos. Participó en muestras colectivas a nivel nacional e internacional y ha adquirido numerosos premios y distinciones por su labor pictórica. Expuso de manera individual en el Museo Estévez, en la Galería Privada, el Centro Cultural Parque España (Rosario), en el Centro Cultural Recoleta, en la Galería Rubbers y en la Galería Der Brücke (Buenos Aires). En el exterior: Galería Art Consult de Panamá, Galería Linda Moore de Miami, EE.UU. Sus obras forman parte de colecciones privadas y públicas.

Carlos Meneguzzi

Nació en Elortondo, Santa Fe, Argentina, en 1953, residente desde los seis años en Rosario. Ha realizado muestras individuales y colectivas en Argentina y en el extranjero desde mediados de la década del ochenta. Participó en muestras colectivas en Francia (invitado por la Secretaría de Cultura de Santa Fe, Argentina), Costa Rica y Miami. También expuso en galerías y museos de nuestro país. Sin formación académica oficial, estudió dibujo en el taller del pintor rosarino Juan Grela durante tres años. Sus obras forman parte de la Colección del Museo Castagnino+macro y de colecciones privadas en el ámbito nacional.

Rob Verf

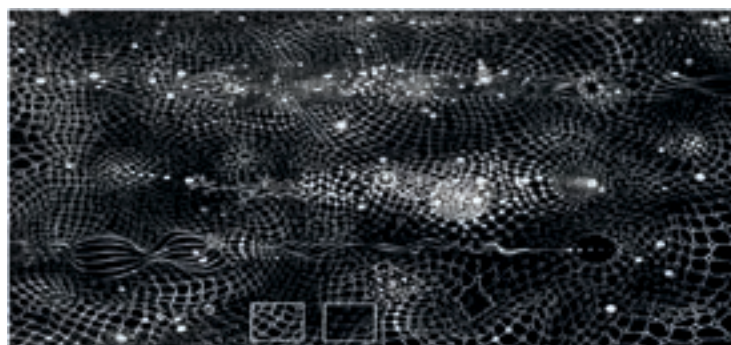
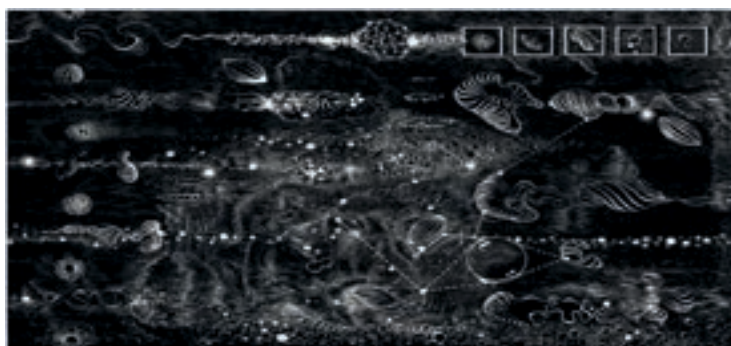
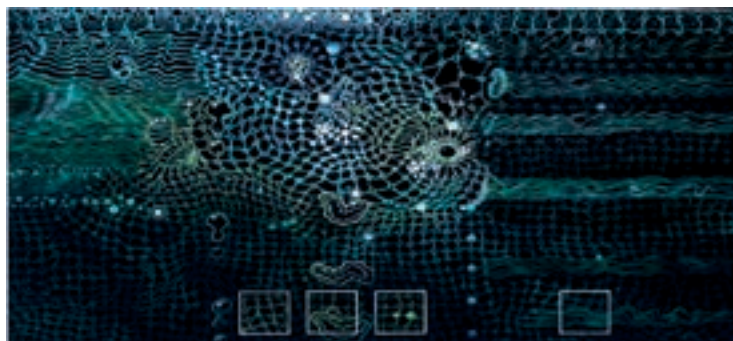
Nació en Amersfoort, Países Bajos, en 1964. Se graduó en la Academia de Artes Visuales de Utrecht en 1991. Desde el año 2000 trabaja y vive en Argentina. Ha participado en varias exposiciones y proyectos artísticos tanto de Argentina como del exterior. Su obra integra numerosas colecciones privadas y de museos de América del Sur, Europa y Estados Unidos. Revistas internacionales como *Sculpture Magazine* o *Art In América* (EE.UU.), así como periódicos y revistas de Argentina y Holanda, han publicado reseñas críticas de su obra. Recibió numerosas becas y premios, entre los que se destaca el Salón Nacional de Artes Visuales en 2017 y el Premio a la pintura artística de Banco de la Nación en 2016.

OBRAS

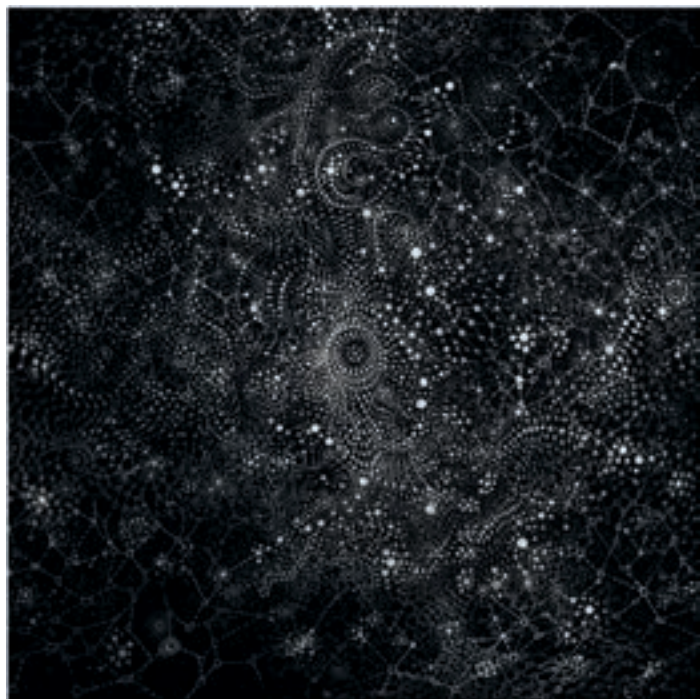
EMILIO TORTI



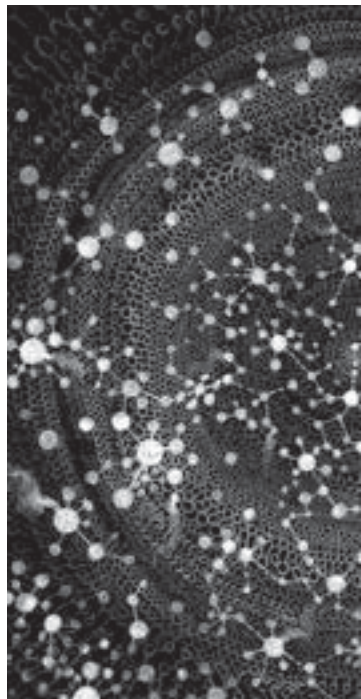
Mi vida en un instante.
El interior de un loco, 2003
Impresión digital s/papel fotográfico
90 x 200



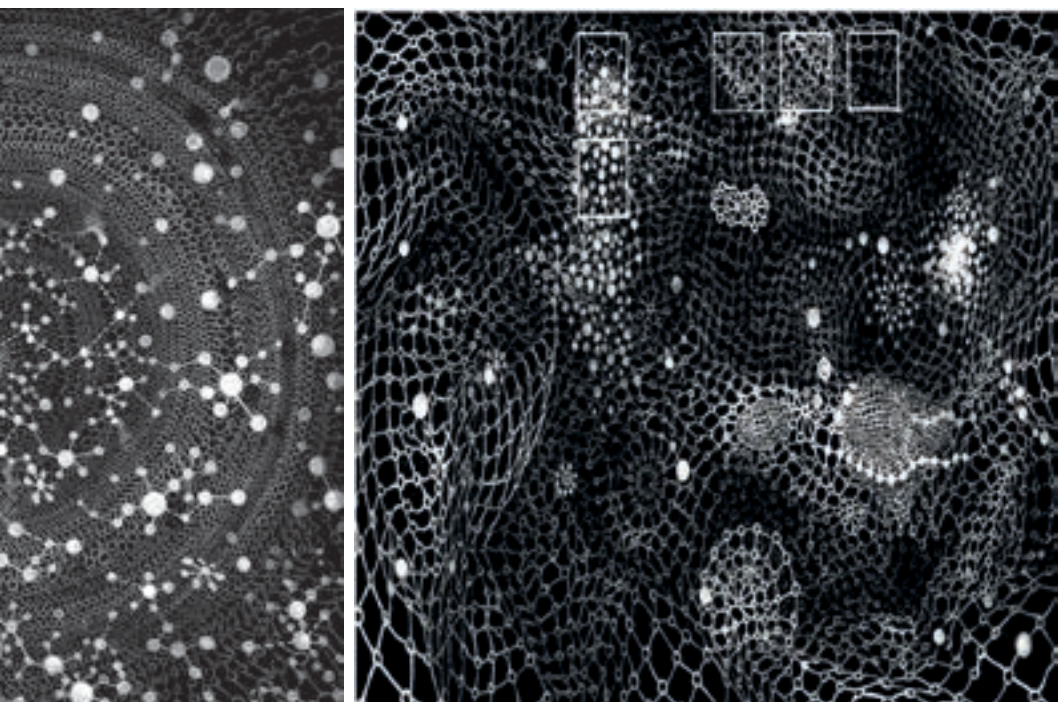
Serie Diagramas de flujos sobre
intersticios en redes causales, 2004-2007
Lápiz acuarelable s/cartón
20 x 60 c/u



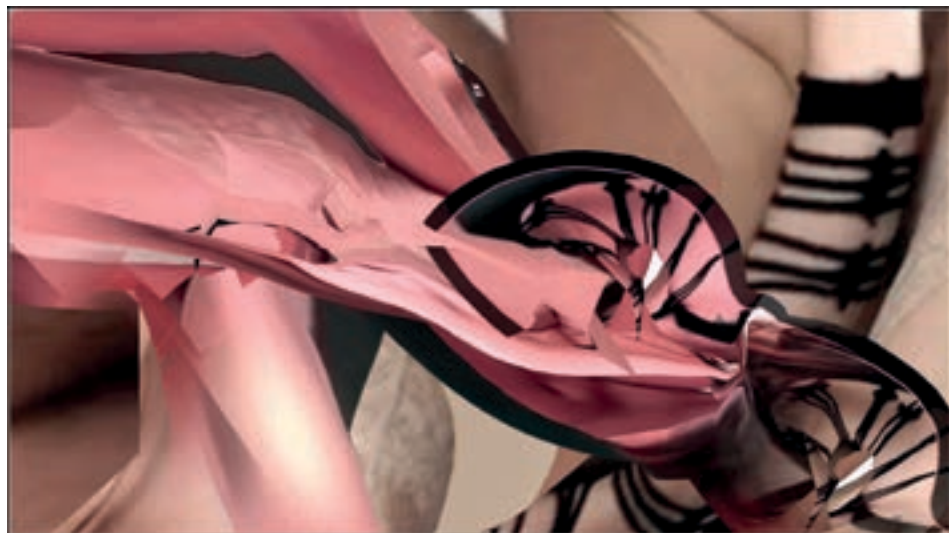
La trama de la vida, 2007
Acrílico s/plástico
130 x 130



La trama de la vida, 2007
Acrílico s/cartón
130 x 130

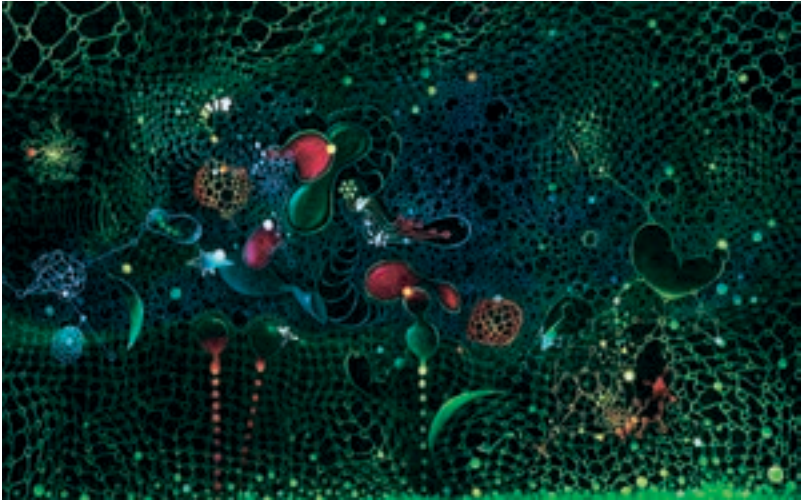


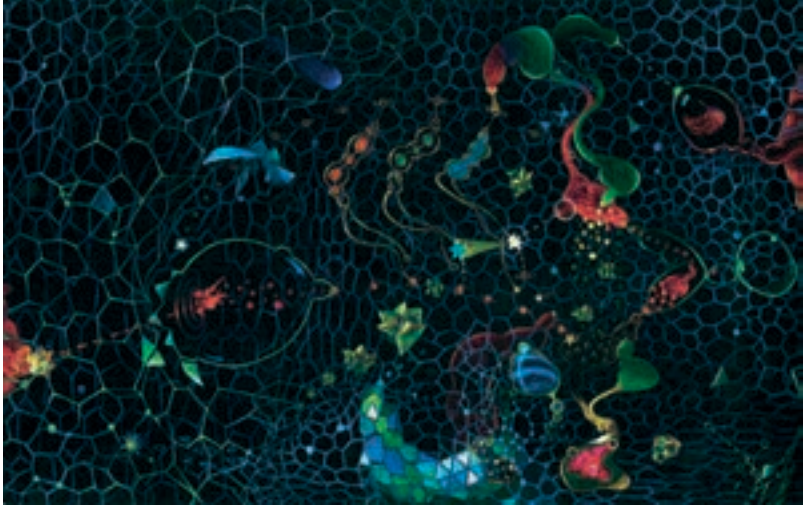
La trama de la vida, 2007
Acrílico s/tela
130 x 130



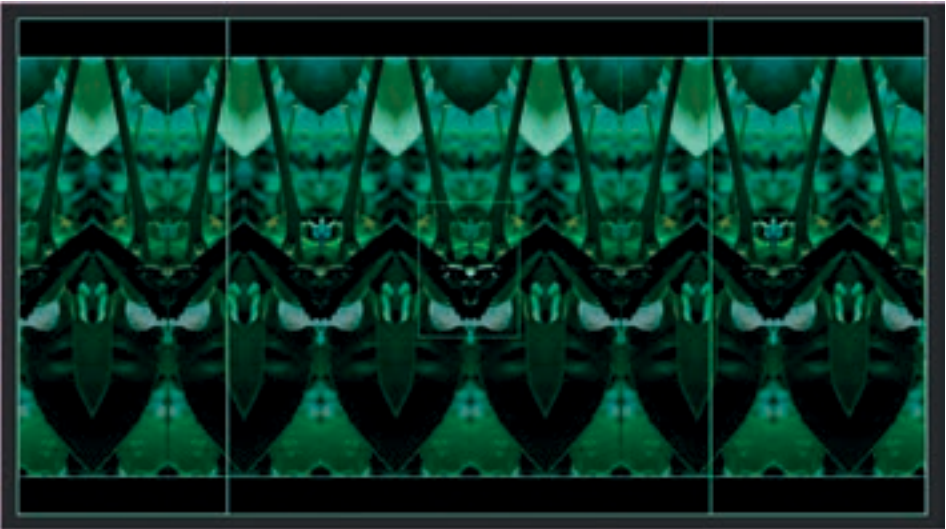
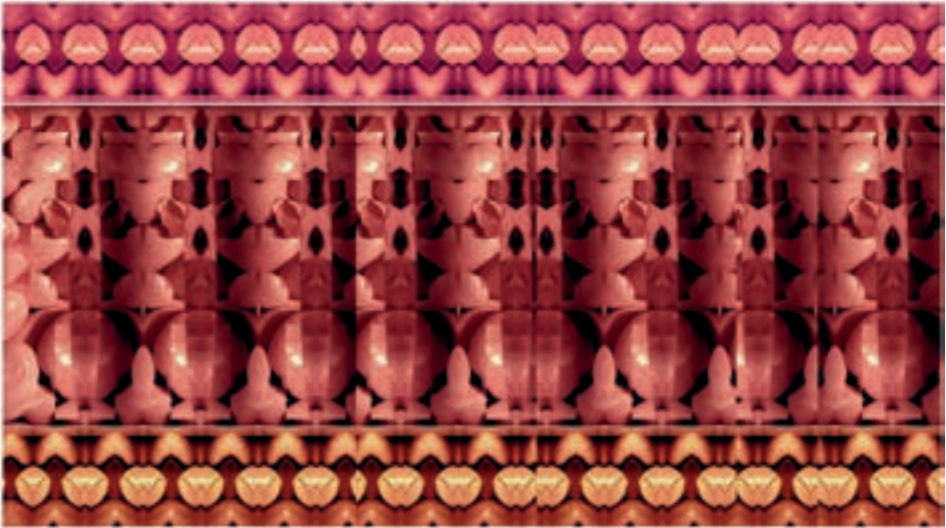
*Esta es la realidad que no podrás tocar
con tus manos de mercante, 1998-2018*
Archivos digitales en monitores



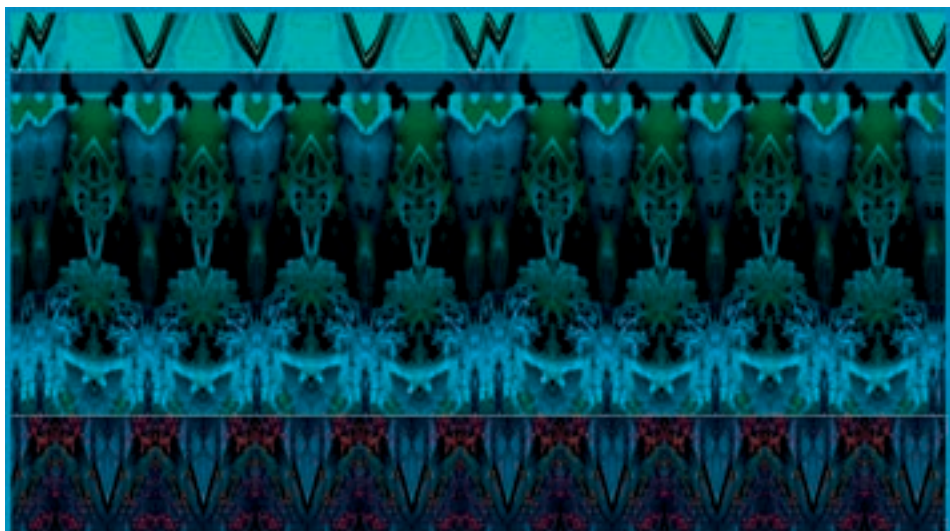




Lecciones de la oscuridad, 2008-2015
Dibujos con lápiz acuarelable s/cartón
40 x 60



Estereogramas, 2010
Archivos digitales en monitores



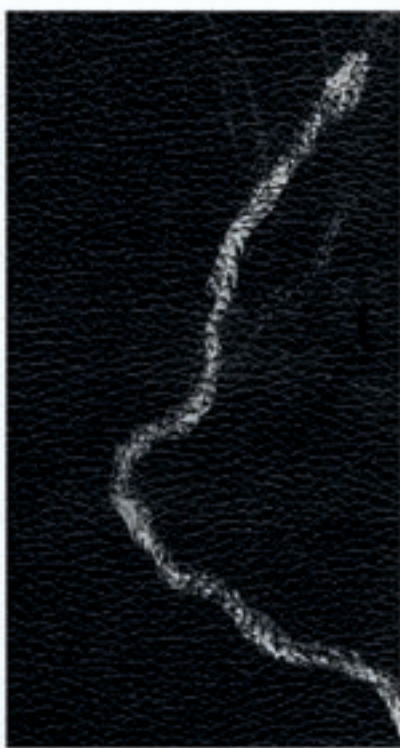
CARLOS MENEGUZZI



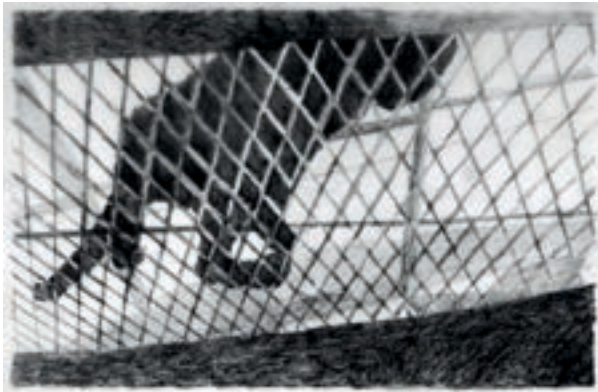
Pétalos que huyen, 2015-2018
Canvas s/PVC
90 x 90



Una insumisión en la quietud (A.O.), 2018
Papel mural impreso y pegado s/pared
260 x 586



Fitu, 2015-2018
Canvas s/PVC
62 x 100



De la nochecita a la mañana
(Triptico), 2015-2018
Canvas s/PVC
59 x 49

Spinoza
2015-2018
Canvas s/PVC
65 x 100



In Disordine, 2001
100 x 200
Impresión digital s/aluminio
anodizado

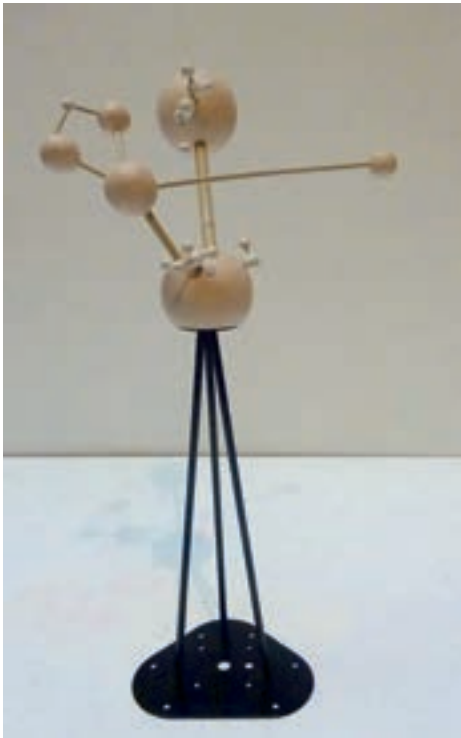
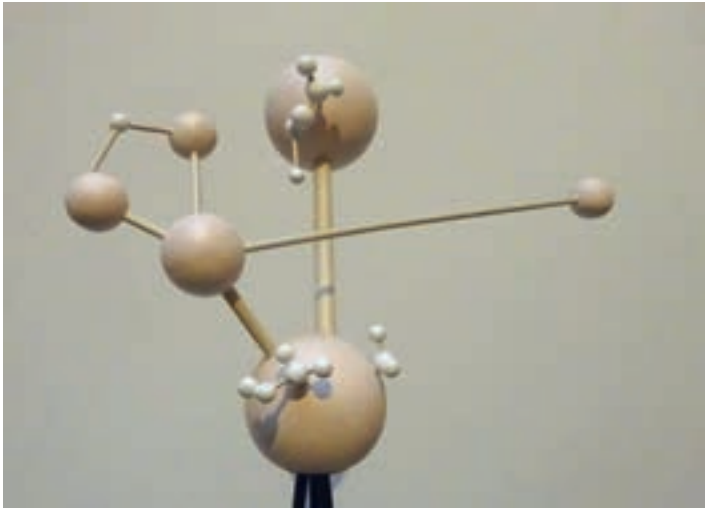


In Ordine, 2001
100 x 200
Impresión digital s/aluminio
anodizado

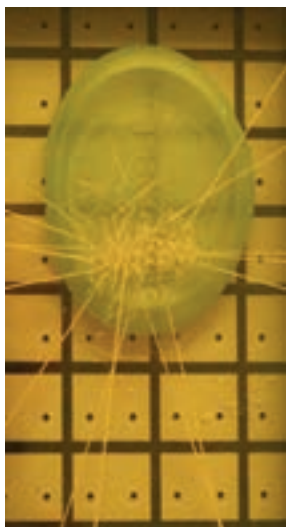
ROB VERF



Mujer orinando (after Rembrandt), 2004
63 x 38 x 30
Madera y acrílico

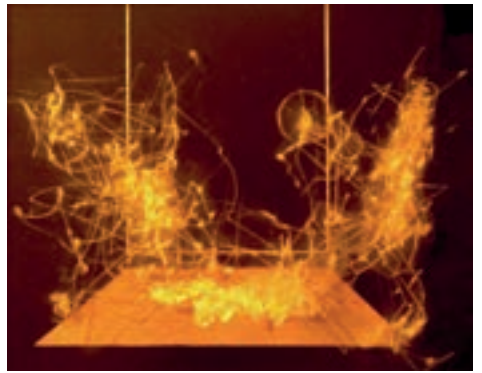
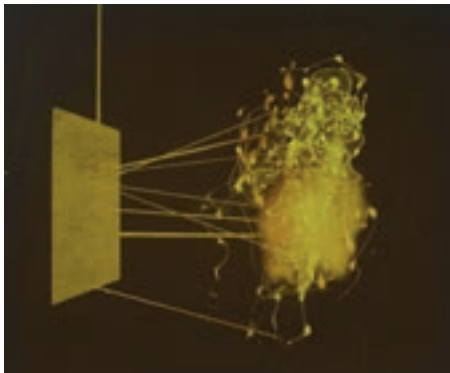
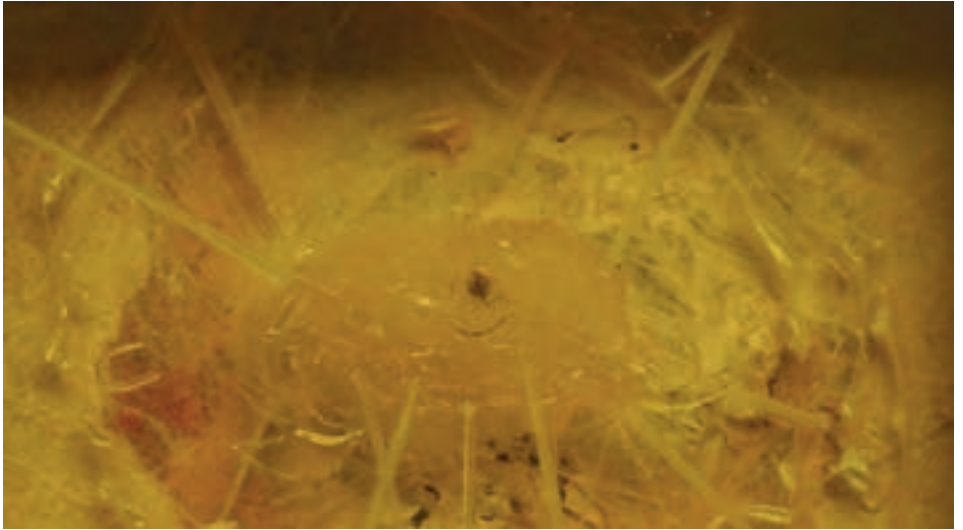


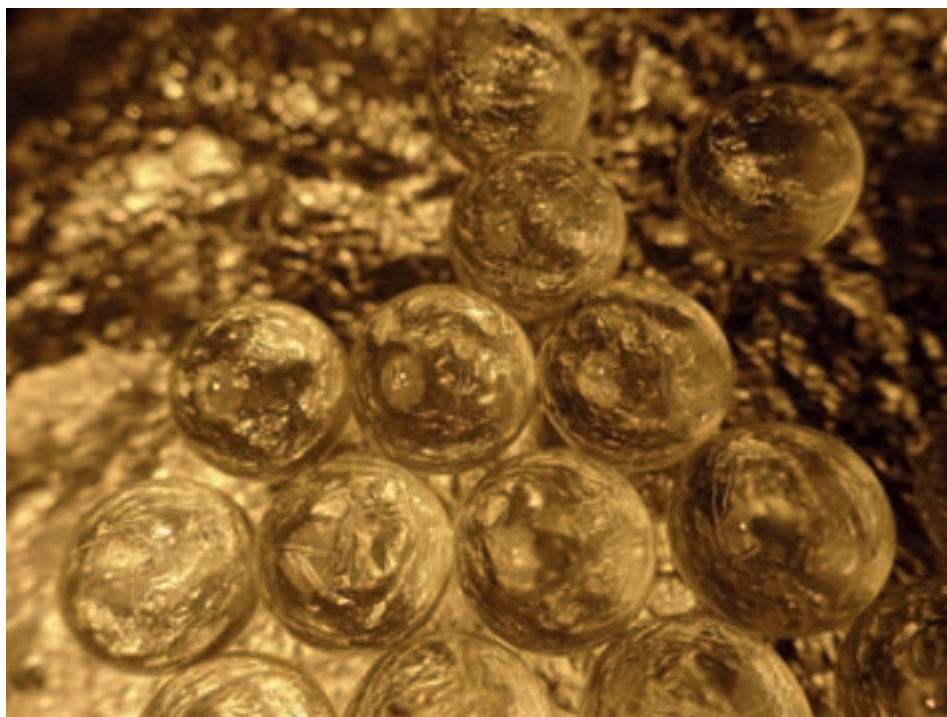
Jism spurted, 2001
52 x 29 x 20
Madera, metal y acrílico



Serie Collage en 3D, 2016-2018
Planchas acrílicas, óleos y técnicas mixtas
30 x 20

Serie Collage en 3D, La Danza, 2013
Planchas acrílicas, óleos y técnicas mixtas
42 x 32

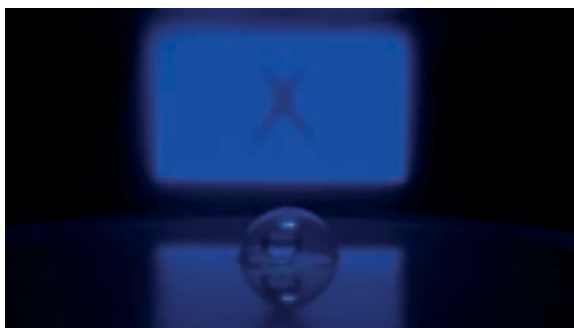




*La expresión de un sabor
amargo, 2015*
Videos en loop, 10'

La solidificación de la luz, 2018
Acrílico s/tela
90 x 136

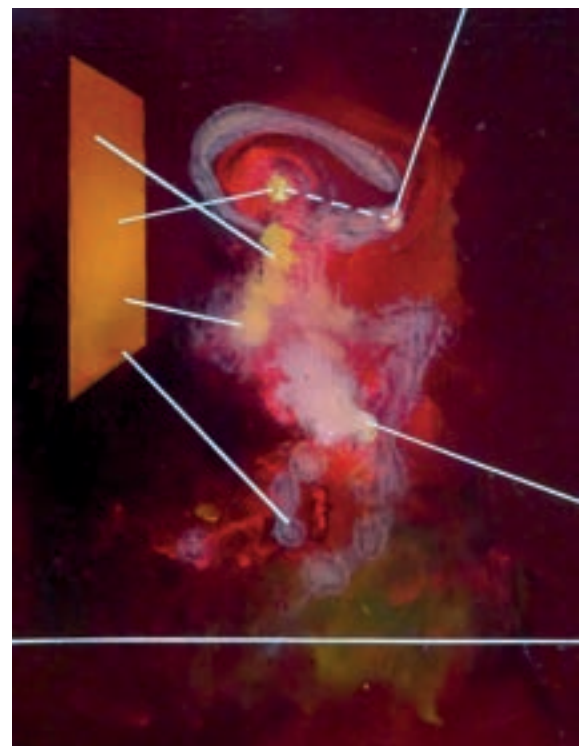
Blanco olfativo, 2015
Videos en loop, 10'



Tentación, 2017
Videos en loop, 10'



*Luz dentro de un desnudo
leyendo una carta, 2013*
Óleo s/tela
30 x 23



*Luz dentro de un desnudo
en una ventana abierta, 2013*
Óleo s/tela
30 x 23



*Luz dentro de un desnudo
mirando a la luna, 2013*
Óleo s/tela
30 x 23

LISTADO DE OBRAS EXHIBIDAS

EMILIO TORTI

Esta es la realidad que no podrás tocar con tus manos de mercante, 1998-2018
Archivos digitales en monitores.

Mi vida en un instante. El interior de un loco, 2003
Impresión digital s/papel fotográfico
90 x 200

Serie **Diagramas de flujos sobre intersticios en redes causales**, 2004-2007
Lápiz acuarelable s/cartón
20 x 60

La trama de la vida, 2007
Acrílico s/plástico
130 x 130

Lecciones de la oscuridad 2008-2015
Dibujos con lápiz acuarelable s/cartón.
40 x 60

Estereogramas, 2010
Archivos digitales en monitores.

CARLOS MENEGUZZI

In Disordine, 2001
Impresión digital s/aluminio anodizado.
100 x 200

In Ordine, 2001
Impresión digital s/aluminio anodizado
100 x 200

De la nochecita a la mañana (Triptico), 2015-2018
Canvas s/PVC
59 x 49

Filu, 2015-2018
Canvas s/PVC
62 x 100

Spinoza, 2015-2018
Canvas s/PVC
65 x 100

Pétalos que huyen, 2015-2018
Canvas s/PVC
90 x 90

Una insumisión en la quietud (A.O.), 2018
Papel mural impreso y pegado s/pared
260 x 586

ROB VERF

Jism spurted, 2001
Madera, metal y acrílico
52 x 29 x 20

Mujer orinando (after Rembrandt), 2004
Madera y acrílico
63 x 38 x 30

Luz dentro de un desnudo leyendo una carta, 2013
Óleo s/tela
30 x 23

Luz dentro de un desnudo en una ventana abierta, 2013
Óleo s/tela
30 x 23

Luz dentro de un desnudo mirando a la luna, 2013
Óleo s/tela
30 x 23

Blanco olfativo, 2015
La expresión de un sabor amargo, 2015
La creación de un cuerpo, 2016
Tentación, 2017
Videos en loop, 10´

Serie **Collage en 3D**
La Danza, 2013
Planchas acrílicas, óleos y técnicas mixtas
42 x 32

Serie **Collage en 3D**
2016-2018 (11 cuadros)
Planchas acrílicas, óleos y técnicas mixtas
30 x 20

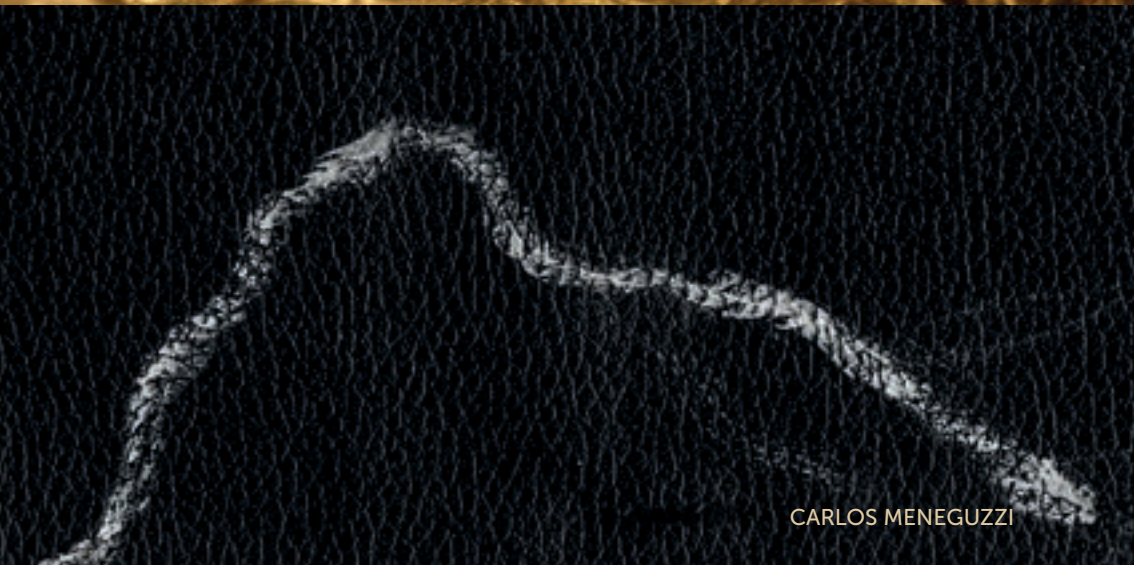
La solidificación de la luz, 2018
Acrílico s/tela
90 x 136



EMILIO TORTI



ROB VERF



CARLOS MENEGUZZI