



Laura Códaga
Las dos caras #9, 2015
 Óleo sobre tela
 40 x 30 cm
 Serie: *Las dos caras*, 2015

EL DESIERTO Y LA SEMILLA

Por Marcos Krämer

Cuenta Laura Códaga que en los principios de su práctica artística produjo unas pinturas de vistas aéreas de la ciudad y que, a manera de una discusión consigo misma, también necesitó ponerse a escribir sobre las hormigas¹. No todas las obras iniciales de los artistas son relevantes para entender su trayectoria completa, eso sería forzar una lectura teleológica de la historia de las imágenes cuando en verdad está llena de derivas que las hacen más hermosas. Sin embargo, el tándem entre vistas desde el aire y relatos de hormigas del sustrato se torna relevante cuando es la propia artista quien lo menciona, quien lo recuerda y quien todavía siente el deseo de traernos aquella dicotomía: lo alto y lo urbano frente a lo bajo y lo natural.

En una mirada transversal, la obra de Laura Códaga está plagada de dicotomías similares, donde confunde voluntariamente lo alto y lo bajo, lo natural y lo civilizatorio, lo brutal y lo plácido. *Dos caras* no escapa a esa idea y, de hecho, lo plasma con total franqueza. *Dos caras* es una serie de pinturas que Códaga presentó en 2015 y que caminan por el borde esquizo de las capacidades y torpezas de la mirada para reconocer objetos, rostros, detalles y totalidades. En esta serie hay una voluntad tíeramente ingenua por confundir la lectura visual. En obras como *#9* una cara no solamente es una cara sino también, y al mismo tiempo, el enfrentamiento por la espalda de dos personajes bajo una pérgola natural en el inicio de la noche. Es cierto que, al ser la primera obra de la serie, según relata la propia artista, esta pieza no está acribillada por materiales como cadenas, aros y otras incrustaciones características de sus hermanas posteriores de la misma serie. Sin embargo, *#9* condensa uno de los objetivos principales del conjunto de pinturas: ser ambigua, confundir sin engañar y transitar el umbral enloquecedor de las imágenes binómicas.

¹¡Una bestia bruta de artista! Entrevista a Laura Códaga en *El Flasherito*, 8, Buenos Aires.

A lo largo de esta serie, Códega trabaja con los ejercicios gestálticos de la ciencia del siglo pasado, buscando las derivas psicológicas del ojo y de la mirada en el acto de observar, intentando construir imágenes que se detienen en el momento liminal del reconocimiento de los objetos. En "Metaimágenes"², W.J.T. Mitchell analiza un conjunto de dibujos de circulación masiva que tienen esta cualidad de ser vistos como dos cosas al mismo tiempo, como el "Pato-Conejo", por ejemplo, una de las imágenes multiestables (como las llama Mitchell) más famosas de la psicología moderna. En este tipo de imágenes anida una enormidad de vectores culturales y tensiones visuales, como sucede en las obras de Códega. Por un lado, en su acción de referir simultáneamente a dos objetos, son imágenes que escenifican el acto de ver, que buscan poner en duda voluntariamente el momento del reconocimiento de las imágenes y señalan a todo el aparato visual como el principal acusado (otro ejemplo de esto son las imágenes del test de Rorschach). Ojos que cambian de una referencia a otra y aceptan la mutabilidad de sí mismos y del objeto que se tiene delante. Ante estas imágenes, el ensimismamiento de dos identidades contrapuestas nos obliga a saltar internamente de referencia en referencia *ad infinitum*.

Por otro lado, este tipo de imágenes, como el Pato-Conejo que transitó desde una revista de humor gráfico alemana del siglo XIX hasta los inicios de internet, pasando por Freud, Wittgenstein, Ernst Gombrich y la pintura *kitsch*, desconocen fronteras culturales y atraviesan la filosofía, la psicología y el arte desde un lugar populoso. Como ellas mismas, las imágenes multiestables en las que abreva Códega, pertenecen a dos mundos simultáneamente: el estudio científico de los procedimientos oculares y el divertimento llano de una revista de pasatiempos. Es que las obras de Códega también tienen esta doble nacionalidad y la exploran de lleno constantemente y con voluntad política: artesanato y estructuras dramáticas del teatro griego antiguo como en *Manifiesto y L'arte e la vanitá*; tintas de banana e imágenes del panteón estadounidense en *Industria americana*; brea y Sarmiento como en *Lo que debía existir en el arte y solo existió en la historia*; materialidad popular y grandes relatos de la historia argentina en *Chistes patrios*.

Pero quizás lo más relevante sea que esta dualidad de las imágenes y la anidación de una en otra, como pasa en la obra de Códega, es también un candor esencial de las producciones del "arte primitivo" que tanto encandiló a las vanguardias históricas: ornamentos arquitectónicos, escudos, objetos rituales y máscaras encarnan para estas culturas el momento de pasaje, de objetos liminales entre mundos, especies y experiencias religiosas.

Esto es algo que cruza gran parte de la obra de Códega y también de las imágenes que se han dado en llamar "surrealistas". Desde Arcimboldo hasta Salvador Dalí,

² Mitchell, W.J.T (2009). *Metaimágenes*. En *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, pp. 39-78.

pasando por Juan Batlle Planas o algunas incursiones de Pompeyo Audivert, gran parte del amplísimo panorama del Surrealismo buscó siempre detenerse en la zona más confusa del reconocimiento visual, en la membrana más débil del aparato óptico, donde este duda y se llena de incógnitas. Es, quizás, el procedimiento más poético-literario de las imágenes, cuando un elemento es siempre dos cosas al mismo tiempo: ni una ni la otra, las dos. Desde ahí es fácil entender esa vinculación inmediata de Códega con el surrealismo. Ya lo establecía Dalí cuando nombró como "imágenes paranoicas" a sus producciones de los años 30. Imágenes dobles, representaciones que, sin la más mínima modificación, son al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente distinto: "(...) El logro de tal imagen es posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico, que se ha servido con astucia y destreza de la cantidad necesaria de pretextos, coincidencias, etcétera, aprovechándolos para hacer aparecer la segunda imagen, que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva (...)"³. Para la persona paranoica siempre hay algo más en el lugar de lo que ve, siempre hay algo oculto que perturba hasta la cuota más vasta de la obsesión, ya sea en términos amorosos (como sucede en la película *Él* de Luis Buñuel) o en las recurrentes "teorías conspiranoicas" que intentan explicar las vetas oscuras e invisibles del entramado de la geopolítica internacional. Es así como los dos personajes de la obra de Códega no solamente son los ojos, la nariz y la boca de una cara azulada, sino también son dos enfermos de amor o dos lectores de medios deglutidos por la existencia improbable de un clan de *iluminati* o reptilianos que domina el mundo.

En esta doble lectura simultánea, a la vez estrictamente visual y profundamente antropológica de la cultura transnacional, es donde se revuelca la obra de Códega, en esas dicotomías aún manifiestas que perturban y pueblan nuestros ojos al mismo tiempo que nuestra existencia más corriente. Por eso no es casual que #9 y gran parte de las piezas de la serie *Dos caras* se hayan exhibido por primera vez junto con una selección de obras de la artista argentina Mildred Burton, tan divertidamente preocupada por lo que anida, por lo que convive debajo de los eventos superficiales de la "vida normal". Cuerpos y caras que le abren paso a la "anormalidad" y "deformidad" que intenta ocultar el capitalismo visual de los últimos siglos.

Quizás sea eso lo que Códega intuyó en la vida de Raúl Barón Biza, cuando en 2013 produjo aquella instalación que llevaba su nombre en la vidriera de un local de la galería subterránea Pasaje Obelisco. Algo de esa bestialidad conviviendo con el ropaje aristocrático, y de la fascinación por la podredumbre que hierve en las acciones más inmediatas de las clases altas. Aunque, a decir verdad, al ver el conjunto de obras

³ Dalí, Salvador. Incluido por Max Ernst en "Cómo se fuerza la inspiración". En *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 6, p. 44.

de *Dos caras* sea más oportuno pensar en *El desierto y su semilla*, la única novela de Jorge Barón Biza, el hijo melancólico de Raúl. En esa novela las descripciones sobre la reconstrucción facial de la madre del protagonista se regodean en la batalla entre lo podrido de la carne y la voluntad regenerativa de las facciones delicadas: una visión que, como en la obra #9, no planta una distinción fuerte entre una cosa y la otra, sino que relata incansablemente su convivencia plena: "Los labios, las arrugas de los ojos y el perfil de las mejillas iban transformándose en una cadena antifuncional: una curva aparecía en un lugar que nunca había tenido curvas, y se correspondía con la desaparición de una línea que hasta entonces había existido como trazo inconfundible de su identidad"⁴.

Más allá (y más acá) del juego visual al que se someten obras como #9, Códega no está eligiendo que sus imágenes sean una representación del momento exacto en que lo subyacente despierta en lo superficial. No es tanto lo voluptuoso, bestial y deforme lo que quiebra la calma ordenada sino también lo contrario... al mismo tiempo. La simetría es la que se abre paso a lo bestia entre lo amorfo, como si las caras intensas de Códega no fueran la victoria de la naturaleza bruta, sino que se presentan como rostros comunes que sufren la violencia de la simetría que se les quiere inmiscuir desde adentro. Y vuelve a aparecer Barón Biza: "La cara es para recibir a los otros; todo aquello que recibe está en la cara: ojo, oreja, boca y hasta la mejilla, que recibe los golpes. La cara es para que los hombres puedan conocerse a fondo entre ellos. Por eso es sagrada (...). La gente debe hacer de su cara la cuna del amor. Solo hay cara de verdad cuando hay voluntad de querer; si no amas, la cara de tu prójimo se convierte en bistec, en algo temible..."⁵.

En la batalla entre civilización y barbarie que navega como bajo continuo a través de su obra, Códega elige detenerse en lo que fue considerado bárbaro, anómalo, deforme y repugnante como la forma primigenia que la simetría civilizatoria intenta ordenar con la violencia que siempre buscó esconder. Es por eso que en la obra de Códega puede intuirse una discusión identitaria nacional puesta en imágenes, el sustrato fermentado desde la colonia que tanto ocupa sus lecturas tangenciales. En obras como #9 y la larga serie de retratos anónimos a la que corresponde, Códega parece estar releendo con desmesura las viejas "pinturas de castas", un género pictórico colonial en territorio americano donde el rostro y el cuerpo eran los mapas con los que se leían las ascendencias raciales durante el virreinato. Ante el intento biopolítico por describir con científicismos los rasgos faciales de cada sector de una población perversamente delimitada, los cuerpos, las caras y las explosiones gestuales de los personajes anónimos de Códega se plantan en las deformidades y en su impertinencia. O, mejor dicho, en todas aquellas líneas de vida que llamamos

⁴ Barón Biza, Jorge (1998). *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, p. 21.

⁵ *Op. cit.*, pp. 191-192.

populares o subalternas. Un sinfín de rostros inadvertidos y que solo se dejan ver a través de sus máscaras, de sus dobles negados e incluso de su anulación. Quizás por eso Códéga cita al Subcomandante Marcos como una de las referencias de esta serie de pinturas, por lo que anida de doble y de oculto en el rostro detrás de la máscara, por su potencia simbólico-mítica, por su carácter revulsivo: "Nosotros indígenas éramos invisibles. Fue necesario tapar nuestras caras para que nos vieran. Nos cubrimos el rostro para ser vistos".

De un lado al otro del mundo, la antropología y sus derivas estéticas, como Franz Boas o el propio Aby Warburg, fueron seducidas por el encuentro de formas artísticas y no artísticas que, como un eje intercivilizatorio, se esmeran en la construcción de objetos de tránsito entre reinos y de mixtura de dicotomías antagónicas. Y ahí es donde el doble óptico de la obra de Códéga es principalmente un doble artificial, una máscara que construye una mixtura desgenerizada, un ser andrógino tan relevante para las mitologías precapitalistas como para las luchas actuales de las disidencias sexuales, un arco histórico que se tensa para apuntar a la razón instrumental y el pensamiento moderno como su principal enemigo.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERREIRO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADIN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIMÉ IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELFANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN

VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD